

Kiss Farkas Gábor

*Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában*



KISS FARKAS GÁBOR

*Imagináció és imitáció Zrínyi eposzában*

L'Harmattan

2012

© L'Harmattan Kiadó, 2012

© Kiss Farkas Gábor, 2012

ISBN 978-963-236-641-8

L'Harmattan France  
7 rue de l'Ecole Polytechnique  
75005 Paris  
T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SRL  
Via Bava, 37  
10124 Torino-Italia  
T./F.: 011.817.13.88

A kiadásért felel Gyenes Ádám  
A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel  
megvásárolhatók:  
L'Harmattan Könyvesbolt Párbeszéd Könyvesbolt  
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16. 1085 Budapest, Horánszky utca 20.  
harmattan@harmattan.hu  
www.harmattan.hu

Korrektor: Görgényi Anna  
A tördelés Votisky Anna, a borítóterv Újvári Jenő munkája.  
A mutatót Kaposi Krisztina készítette.  
A sokszorosítást a Robinco Kft. végezte, felelős vezető Kecskeméthy Péter.

## TARTALOM

Előszó. ....	7
1. Imagináció és imitáció a <i>Szigeti veszedelemben</i> . ....	10
2. Imitáció és intertextus az újabb kutatások tükrében. ....	22
3. Az imitáció elmélete és gyakorlata a <i>Szigeti veszedelemben</i> ....	34
Az imitáció a középkortól a reneszánszig. ....	34
Imitatio a contrario/a simili: Bartolomeo Ricci ....	41
Res és dictio: Borghini, Sambucus, Marino ....	47
Transpositio: Johannes Sturm ....	51
Aemulatio. ....	60
Dédoublement – a második imitáció ....	68
Imagináció ....	71
Juranics és Radivoj – a példás aemulatio ....	75
4. Imitáció és petrarkizmus Balassi költészetében ....	84
Balassi és Petrarca ....	84
A Fragmenta-elmélet ....	86
Petrarcától a petrarkizmusig ....	90
A concetto-központú imitáció mint a késő petrarkista alkotásmód eszköze ....	95
5. Képpalkotás és imagináció a <i>Syrena-kötet</i> címlapján ....	110
Zrínyi és az emblematika ....	111
Emblematikus elemek a Zrínyi-lírában ....	117
A <i>Syrena-kötet</i> címlapjának inspirációi ....	123
Címlap és címadás: a gemináció alakzata. ....	128
6. A filológus Zrínyi és a reneszánsz olvasáskultúra. ....	135
A közhelygyűjtés módszerei: Agricolától Erasmusig ....	135
Zrínyi és a szövegprodukciónak reneszánsz technikái. ....	140
Az olvasástól az imitációig: Marino, Zrínyi és a transpositio ....	142
Methodus legendi – az olvasás módszertana ....	150

7. Zrínyi, Marino és a 17. századi itáliai eposz. ....	155
Az „epikus sablon” Tasso után. ....	155
Zrínyi és Marino. ....	156
Marino L'Adonéja és a Zrínyiász. ....	160
Az eposzi hős isteni igazsága. ....	165
Teodícea a 17. századi eposzban: Cagnoli, Marinella, Sarrocchi, Bartolini. ....	167
Az ekphrasis: Chiabrerától Zrínyiig. ....	172
A csoda (meraviglia) a Természet leánya és utánczója: Scipione Errico	173
Erotika és allegória. ....	177
Deus absconditus, a rejtőzködő Isten. ....	179
8. Zrínyi és Lucanus. ....	185
„Lucanus inkább a szónokok, mint költők utánczására méltó” ....	185
Zrínyi és Lucanus. ....	186
Zrínyi és a Pharsalia 16–17. századi recepciója. ....	191
Eposz és teodícea. ....	197
9. Epikus párhuzamok a <i>Szigeti veszedelemben</i> . ....	204
Rövidítések jegyzéke. ....	264
A párhuzamok jegyzékében hivatkozott irodalom. ....	265
Summary. ....	270
Névmutató. ....	271

## ELŐSZÓ

*Kovács Sándor Ivánnak*

Doktori dolgozatom témáját, amelyből ez a könyv született,<sup>1</sup> még mint másodéves egyetemi hallgató kaptam Kovács Sándor Ivántól: azt szabta feladatomul, hogy Zrínyi költői műveinek – azóta is – készülő kritikai kiadása számára gyűjtssem össze a latin nyelvű forrásokat. A latin locusok számbavétele során hamar kiderült, hogy komolyabb igényű összehasonlításhoz és elemzéshez elengedhetetlen az olasz források ismerete is: ezeket később kezdtem csak tanulmányozni. Vergilius, Tasso és Ariosto könnyed versei mellett halaszthatatlan feladatnak látszott a súlyos Marino megismerése – ezen a területen azonban azt hiszem maradt még bőven tennivaló, mind a lírai költeményekben, mind az eposzban. Épp ezért látszott szükségesnek – a későbbi kutatás számára – egy olyan jegyzék összeállítása, amely tartalmazza az eddig megtalált forráshelyeket (Arany János, Greksa Kázmér, Széchy Károly, Kardos Tibor, Derényi Mária és a későbbi kutatások nyomán), hogy könnyebben el lehessen dönteni egy epikus párhuzam fontosságát, ha újakat fedezünk fel. A jegyzék készítése közben és nyomán születtek ezek a tanulmányok, amelyekben igyekeztem a történeti poétikai szemlélet alkalmazásával elkerülni a forrásfeltárás pozitívizmusát.<sup>2</sup> Azt hiszem, ez a történeti poétika és a pozitivisták forráskutatás módszere hasonlóan viszonyul egymáshoz, mint

<sup>1</sup> Könyvem több fejezetének részlete vagy előzménye megjelent már máshol. Időrendben: *Zrínyi Lucanus-olvasata*, ItK, 101, 1998, 411–421; *Zrínyi, Marino...* in *A magyar költészet műfajai és formátípusai a 17. században*, szerk. ÖTVÖS Péter et al., Szeged, 2005, 255–269; *A Syrena-kötet címlapjáról*, Irodalomismeret 16, 2005/3, 56–67; *Balassi Bálint és a neolatin költészet*, in *Balassi Bálint költészete európai tükrökben*, szerk. MAJOROSSY G. Imre, Piliscsaba, 2006, 91–113; *1651 – A barokk eposz Magyarországon: Az imitatio elmélete és gyakorlata a Szigeti veszedelemben*, in *A magyar irodalom története*, 1. kötet, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Budapest, 2007, 356–372; *Zrínyi, a filológus és a reneszánsz olvasáskultúra*, in *„Ritrar parlando il bel”. Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, szerk. SZEGEDI Eszter, FALVAY Dávid, Budapest, 2011, 325–345. Ezekben az esetekben természetesen a most megjelenő, sok esetben jelentősen átdolgozott változatot tekintem véglegesnek.

<sup>2</sup> A történeti poétika lehetőségeiről ld. SZILASI László, *A történeti poétika története (1982–2000)*, BUKSz 2001, ősz, 258–264.

a barokk imagináció és ingenium fogalma a romantikus génuszhoz: a pozitivisták kutatás azért kereste a forrásokat, hogy a költő zsenijét, a szerzői szándék kialakulását szemlélhesse minél közelebből, míg a történeti poétika ezt a folyamatot a költő szelleméből az előtte levő papírlapra vetíti ki: az a versmérték, amit a költő használ, nem a sajátja, hanem létező nyelvi szabályok és irodalmi tradíciók alapján alakult ki; az a módszer, ahogy a költő imitál, szintén a létező irodalmi kánonból indul ki, és jellemezhető olyan retorikai szabályok alapján, amelyek áthágását szintén létező korabeli fogalmak írják le. Az elmúlt ötven év Zrínyi-kutatása elsősorban koncepcionálisan újította meg a *Szigeti veszedelem* értelmezését, elég itt gondolni Klaniczay Tibor interpretációjára a mártír Zrínyi győzelmének barokk csalásáról, Szörényi László *miles Christianus*-megközelítésére vagy Király Erzsébet *uomo virtuoso*jára. Ehhez nehéz újat hozzátenni, ezért is szólok többet az alapeszmék helyett minuciózus szövegelemzésekről. Csak Arany, az „igénytelen magyarázó” mentségét idézhetem: „Kicsinykedem ugy-e? De ha Zrínyi nem röstelt ilyen apróságig mindent tervszerűen alkotni, ne restelljük észre venni legalább. Többet mondok: az ily részletező figyelem adja meg, kivált nagyobb költői műnek, hogy benne minden oly határozottan, oly világosan terem képzeletünk elé.”<sup>3</sup>

### *Köszönetnyilvánítás*

Köszönettel tartozom mindenekelőtt egykori szakdolgozati és doktori témavezetőmnek, Kovács Sándor Ivánnak és Szörényi Lászlónak, akivel három éven keresztül heti rendszerességgel volt szerencsém konzultálni Zrínyiről, Vergiliusról, Tassóról, Aranyról. Doktori bírálóim, Király Erzsébet és Ötvös Péter sok fontos észrevétellel igazították ki dolgozatom. Számos egykori tanárom, immáron kollégám – Ács Pál, Bene Sándor, Horváth Iván, Szentmártoni Szabó Géza – segített ötletekkel, bibliográfiai adatokkal, szakmai támogatással az évek során. Eddig fel nem sorolt tanszéki kollégáim (Orlovsky Géza, Laczházi Gyula, S. Sárdi Margit, Seláf Levente és a fájdalmasan korán elment Bárczi Ildikó) megteremtették az eredményes munkához elengedhetetlen jó légkört. Egykori és jelenlegi egyetemi hallgatóim, többen közülük immár doktori hallgatók, a Zrínyi-semináriumokon számos fontos megjegyzéssel gazdagították munkámat, ezeket igyekeztem elismerni a megfelelő helyen. Az évek során a társtudományok kutatóitól jelentős támogatást kaptam. Külön köszönettel tartozom az Országos

<sup>3</sup> ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, in uő, *Összes művei*, 10. k., szerk. KERESZTURY Dezsőné, Bp., 1960, 404 és 403.



### *Előszó*

Széchenyi Könyvtár, az ELTE Egyetemi Könyvtár és az MTA Kézirattára dolgozóinak, akik éveken át könnyítették meg a munkámat azzal, hogy könnyen hozzáférhettem kéziratokhoz és régi nyomtatványokhoz. Ezenfelül meg szeretném köszönni az OTKA könyvbizottságának, hogy a kötet megjelenését támogatta.

## 1. IMAGINÁCIÓ ÉS IMITÁCIÓ A SZIGETI VESZEDELEMBEN

A *Szigeti veszedelem* első reflexív olvasói a 19. század elején vetették papírra véleményüket az eposz esztétikai értékéről. A sok kudarcba fulladt Zrínyi-kiadás tervezet<sup>1</sup> után a 19. század második évtizedében két komoly vállalkozó jelentkezett egy átfogó Zrínyi-értékelésre és egy új kiadás elkészítésére: Kazinczy Ferenc, a széphalmi vezér és Döbrentei Gábor, a még fiatal nevelő, az Erdélyi Múzeum újonnan bemutatkozó szerkesztője. Trattner, a pesti nyomdász először Döbrentei Gáborral, a fiatal, Németországban tanult irodalmárral állapodott meg a *Syrena*-kötet kiadásáról, még 1814-ben, ám 1815 januárjában mégis azt írta Kazinczynak, akit már régóta foglalkoztatott a kiadás gondolata, hogy nem bízik abban, hogy Döbrentei valaha is elkészülne ezzel a nagy munkával. Ezzel párhuzamosan, talán Trattnerrel is tárgyalva, Döbrentei maga is megírta Kazinczynak, hogy lemondott a kiadás gondolatáról. Azonban már 1815. évi levélváltásukban is két eltérő koncepciójú kiadást vázolnak fel: Döbrentei Tasso epikus költészetről írt értekezésével, Addison Milton-értekezésével, Charles Batteux esztétikájának epikára vonatkozó részeivel és Hugo (Hughes) Blair eposz-összehasonlításaival,<sup>2</sup> egy Zrínyi-életrajzzal és egy önálló esztétikai tanulmánnyal együtt szándékozta a Zrínyi-eposzt kiadni. Törekvése, bármennyire túlzó is volt a kor magyar irodalmi életében, érthető, hiszen Ariosto és az eposz-romanzo vita óta szokás volt az újonnan felvezetett eposzokat egy bevezető értekezésben elhelyezni a Parnasszuson – talán Döbrentei is a *Megszabadított Jeruzsálem* és *Az elveszett Paradicsom* elé függesztve olvasta Tasso és Addison értekezését.

Kazinczy azonban a hiányzó nagy magyar eposz felfedezésének tervét máskepp látta. Így ír Döbrenteinek: „Barátom, a' Zrínyiász igen lelkes munka, de *eggy télen készült*. A' Bevezetőben elmondván mi teszi az Epicumot tökéletessé, felséggé, széppé, – mondd meg tenn-magad – mint jött volna ki *eggy*

<sup>1</sup> Ezekről és általában Zrínyi 18. századi utóéletéről ld. CLAUSER Mihály, *A Zrínyiász sorsa (1651–1859)*, Bp., 1934, 26–31. A további kiadási kísérletekről ld. KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985, 36–38 [A továbbiakban: KOVÁCS S. I. 1985] és WALDAPFEL József, *A Pesti Ephemerides megszűnése*, ItK 47, 1937, 67.

<sup>2</sup> Róluk és előzményeiről ld. KAPPLER, Arno, *Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik*, Frankfurt, 1976.

*télen készült* lelkes, de másolva tett mív! [...] Ha Tasso, Milton, Virgil és Homér mellett mutatod-ki a' Publicumnak, szégyenszékét fogsz vele kiállatni.”<sup>3</sup> Döbrentei logikus ellenérve („Te is ismered a theoriákat, 's mégsem veszt előt- ted a' Munka”)<sup>4</sup> nem változtatta meg Kazinczy kiadástervének koncepcióját.

Egészen Arany János tanulmányáig, a *Zrínyi és Tassóig* (1859) meghatáro- zó maradt Kazinczy véleménye, a *másolva tett mív* Zrínyi eposzáról, és főképp ennek köszönhető, hogy Arany tanulmánya túllépi egy filológiai tanulmány kereteit. Zrínyi költészete mérhető Tassóéhoz és Vergiliushoz – mondja, de megállapításait, melyek nemcsak a *Szigeti veszedelem*, hanem az eposzi műfaj szempontjából is fontosak, Kazinczy véleményével szembeni vé- dekezéssel kell bevezetnie: „Szinte hallom a féltékeny óvást: mi szükség a nem egyenlőket egyenlő talapra helyezni, hogy a középszerű méginkább eltörpüljön az óriás mellett? Mi szükség szerényebb holdunkat a Naphoz emelni, hogy elhalványuljon kölcsönzött világa. Elég ha jóltevő fényt áraszt a mi éjünkre.”<sup>5</sup>

Arany a vádat az eredetiség elleni egyetemes támadással védi ki. „Az ere- detiség, feltalálás, amennyiben csupán egyes lyrai mozzanatra, hanem az élet- viszonyok oly szövődékére vonatkozik, mely az elbeszélő, vagy drámai költe- mény alapvázát, – egészben, vagy episodokban meséjét képezze, sohasem volt nagyon közönséges. A legtermékenyebb alkotó lángész ereje is, úgy látszik, némi megszorításnak vala e részben alávetve.”<sup>6</sup> Homérosz, Shakespeare és Ovidius példájának idézése azt a célt szolgálja, hogy bebizonyítsa az olvasó- nak: az eredetiség nem nélkülözhetetlen a jó költőnek. „Honnan a nagy elmék e feltűnő szegénysége?” – kérdezi Arany, a szegénységet nem az „eredeti” köl- tők számára, hanem minden költő szükségszerű hiányosságára értve, és válasza az, hogy az általános emberi jelenségek csak korlátozott számú vari- ációt tesznek lehetővé az életben. Emiatt a költők kénytelenül is mindig ugyan- azokhoz az „elcsévelt”, „kopott” (Arany szavai!) történetekhez nyúlnak visz- sza. Arany nem historizáló módon kérdőjelezi meg az eredetiség fogalmának létjogosultságát, hanem a teljes indukció látszatát sugallva egyetemesen teszi

<sup>3</sup> KazLev XII (1902), 383. (1815. febr. 9.)

<sup>4</sup> KazLev XII (1902), 408. (1815. febr. 21.)

<sup>5</sup> ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, in *Összes művei*, kiad. KERESZTURY Dezső és KERESZTURY Dezsőné, Bp., 1960, 331. [A továbbiakban ARANY] A tanulmány ter- vezett második része („mely rövidebb és összeállító, [ahol] megkísértem eltalálni a ran- got, mely Zrínyit Tassóval szemben is, megilleti”, uo., 341) sajnos egyáltalán nem készült el, pedig különösen tanulságos lett volna a hagyományos synkrisis műfaj szempontjából. Nyilván ennek a tervezett paragónnak az előkészülete a számos, Tassót kisebbítő meg- jegyzés Arany tanulmányában (míg pl. Vergiliusról sosem tesz ilyen megállapításokat). Vö. még KIRÁLY Erzsébet, *Tasso és Zrínyi*, Bp., 1989, 12–22. [A továbbiakban KIRÁLY]

<sup>6</sup> Uo., 331.

azt semmissé. Az a teremítő képzelet, melyet a romantika elméletírói dicsőítettek, nem létezik Arany számára, a költői képzelet „igazán szólva nem ’teremt’ – nem hoz elő új képzeteket a semmiből; hanem az észrevett, megfigyelt régiekből rakja azokat össze: alkot”.<sup>7</sup> Arany nemcsak Zrínyi védelmében, a *Zrínyi és Tasso*-ban hangoztatta klasszicizáló elméletét,<sup>8</sup> hanem az összhangban állt más munkáival, a romantikus teóriától való eltávolodással. A klasszicizmustól azonban távol áll, hiszen az egyetemes emberit, az általános igényű morált nem az ókor műveiben véli legjobban felismerhetőnek,<sup>9</sup> hanem vonzódik a románcoshoz, a kalandoshoz, a variációkhoz, csak a „képtelen képzelet” túlzásai, a mesterkélttség ellen óv.<sup>10</sup> Arany Zrínyihez épp ezért kerülhetett ennyire közel, mert Zrínyi barokkja sem klasszicizál: bár Vergilius és Tasso sorait, jeleneteit számszerűen megközelítőleg azonos mennyiségben követi Zrínyi,<sup>11</sup> az olvasó végső benyomása mégis a tassói, románcos eposzhoz közelíti a *Szigeti veszedelmet*, talán azért, mert már néhány antiklasszikus, ariostói vagy tassói ihletésű történet is elégséges ahhoz, hogy a klasszicizmus eszményképét lerombolja.

Könyvemnek nem az a célja, hogy Zrínyi eredetiségét mutassam be, és ma már nincs is olyan átfogó érvényű esztétikai rendszer, amellyel szemben Zrínyi ilyen jellegű védelemre szorulna. Amennyire lehetett, ezt a klasszicizmus és romantika határán született kérdésfelvetést Arany János megválaszolta, és teljesítményét felülmúlni semmiképp sem lenne könnyebb, mint (egy Vergiliusnak tulajdonított hasonlattal élve) Herkules kezéből dorongját kicsavarni. Mentségemre szolgáljon, hogy még Klaniczay Tibor sem vállalkozott erre Zrínyi-monográfiájában, pusztán Arany néhány hangsúlyozott gondolatát (népi elemek jelenléte a klasszikus irodalommal szemben; eredetiség és függetlenség; a csodás elemek védelme a valószínűséggel szemben; a katona-költő autentikus törökélménye Tasso tapasztalatlanságával szemben) emelte ki és helyezte tágabb irodalomtörténeti kontextusba.<sup>12</sup> Megközelítesem, Arannal szemben, szeretném függetleníteni az eredetiség fogalmától, mert úgy gondolom, ez a fogalom nem volt elengedhetetlen következménye, értékképző eleme a képzelet önálló használatának, az újszerű invenciónak a 17. században. Bár kétségtelenül létezett az újdonságra való igény, amit már az ókori retorika is leír a *zēlos/aemulatio*, a versengés fogalmával, de ez nem

<sup>7</sup> Uo., 332–333.

<sup>8</sup> DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Bp., 1994<sup>2</sup>, 98.

<sup>9</sup> Vö. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Bp., 1988, 150.

<sup>10</sup> DÁVIDHÁZI, i. m., 99.

<sup>11</sup> Vö. CSENGERY János, *Vergilius a magyar költészetben*, Bp., 1931, 7–8.

<sup>12</sup> KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964<sup>2</sup>, 111–122. [A továbbiakban KLANICZAY]

az eredetiség, hanem az írók és műfajok hierarchiájának eszméjén belül fogalmazódott meg.<sup>13</sup>

Példaképpen hadd idézzem az egyik legjelentősebb barokk kritikus, Gian Petro Bellori (1616–1690) Caravaggio-életrajzát: „[Caravaggio] végül arra kényszerült szükségből, hogy Giuseppe d’Arpino lovag számára dolgozzon, akinél növényeket és gyümölcsöket festett, olyan jól másolva azokat (*contrafatti*), hogy megszerezte azt a félelmetes technikai tudását, amiért ma annyira kedvelik. Festett egy vázát virágokkal, úgy hogy a fény átszűrődött a vízen és az üvegen, és a szoba ablakának fénye visszaverődött, és a virágokat friss harmatcseppek borították. Ezen kívül más festményeket is alkotott, ugyanezt a fajta utánzást (*imitazione*) használva. De ezek a témák nem igazán tetszettek neki, és nem is akart alakokat festeni egészen addig, amíg nem találkozott Prosperóval, aki groteszkeket festett: akkor otthagytta Giuseppe műhelyét és versengeni (*contrastargli la gloria*) kezdett vele. Tanulmányok nélkül, saját hajlama (*genio*) szerint kezdett festeni, figyelembe sem vette és megvetette az ókori művészek legjobb márványszobrait és Raffaello oly híres képeit: úgy döntött a természet lesz egyedüli tárgya a művészetben. Amikor megmutatták neki Pheidiász és Glükón híres szobrait, hogy tanuljon belőlük, csak rámutatott az ott álló emberekre, és annyit mondott, hogy a természet elég mestert adott neki. És hogy szavainak hitelt adjon, megszólított egy arra járó cigányasszonyt, elhívta a szállására, és lefestette épp, amint jövődőt mond, ahogy általában ezek az egyiptomi asszonyok szokták. Egy fiatal férfit festett le, ahogy az egyik kezét kesztyűben a kardján nyugtatja, a cigányasszony pedig a kesztyű nélküli kezét fogja és olvassa. Ebben a két félalakos figurában Michele olyan jól megjelenítette az igazságot (*il vero*), hogy ezzel hitelt adott szavainak. Valami hasonlót mesélnek az ókori Eupomposzról is, jöllehet ez nem megfelelő alkalom annak megvitatására, hogy ez a vélemény mennyire helyes, vagy sem. Minthogy csak a színekkel törődött, és az arcki-fejezést, a bőrt, a vért és a felületet annyira természetessé próbálta tenni, amennyire csak lehetséges, csak erre törekedett, a művészet minden más szemzőgét elhanyagolta. És amikor alakjai keresése és elrendezése közben olyasvalamit látott a városban, ami tetszett neki, megelégedett azzal, úgy ahogy találta a természetben (*invenzione di natura*) anélkül, hogy tovább erőltette volna a képzeletét (*essercitare l’ingegno*).”<sup>14</sup> Ahogy az idézetből látható,

<sup>13</sup> Az *originalitas* fogalma nem létezik a klasszikus poétikában-retorikában, magát az *originalis* szót is csak kései keresztény szerzők kezdik használni az eredendő bűn jelzőjeként. Ld. Roland MORTIER, *L’originalité: Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, 1982.

<sup>14</sup> Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Róma, 1672, 213–215. (Ha másképp nem jelzem, az idézetek a saját fordításaim – KFG.)

Caravaggio két vezérgondolata Bellori rekonstrukciójában az, hogy „a természet lesz egyedüli tárgya a művészetben” és az, hogy „jól megjelenítette az igazságot”. A 17. század közepén író Bellori egyetlenegyszer sem használja az eredetiség fogalmát erre az igyekezetre, amit ma egyértelműen annak neveznénk, művének hitelét ehelyett az arisztotelianus eszme (megjeleníti az igazságot = megfelel a valóságnak) szolgáltatja. Amikor Caravaggio nem akarta utánozni az ókor híres szobrait, és ehelyett önállóan alkotott, az Bellori számára nem az eredetiség megnyilvánulása, hanem az igazság önálló keresése.

Míg a 17. század végén – 18. század elején, a *querelle des anciens et modernes* idejében a modernség pártfogóinak fő tézise a kulturális haladás és az egyes korszakoknak megfelelő specifikus, történetileg változó irodalmi ízlés volt, az eredetiség még nem volt központi fogalom, és nem is lehetett, ha Fontenelle szellemében a régi és az új, az antik és a modern ciklikus váltakozását tételezzük fel a történelemben.<sup>15</sup> A neoklasszikus nézőpont, amely az antik irodalom normatív jellegét hangsúlyozta, a 18. század közepére átadta helyét az eredetiségnek, amely az irodalom történeti szemléletéből fogalmazódott meg; itt lehetett jelentősége annak, hogy egy szerző *origó*ként, eredőpontként minden továbbit befolyásol, és követésre kényszerít.<sup>16</sup> Az *originalité* szó a franciában csak 1699-ben bukkan fel, és kezdetben elítélő értelemben, a bizarr és a különös jelölésére használják, pozitív értelemben csak a század közepe táján terjed el, ahogy az angol 'original' is csak 1750 után lesz előnyös tulajdonság.<sup>17</sup> Homérosz, akiben Pope a 18. század elején még csak a belső tüzet és az invenciót látta („fire and invention”), ekkor, 1750 körül lett az *eredeti* génusz költője. Az eredetiség képzete már keletkezése időpontjában szorosan összekapcsolódott a primitív, teremtő nép képzetével, Homérosz alakja Ossziánéval, és a népiséghez ezer szállal kötődő Arany számára ezért is

<sup>15</sup> Vö. Marc FUMAROLI, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, kiad. Anne-Marie LECOQ, Párizs, 2001, 192. Ld. még DIECKMANN, H. *Die Wandlung des Nachahmungsbegriff in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in *Nachahmung und Illusion*, kiad. Hans Robert JAUSS, München, 1964, 28–59, főképp 37–39. (Poetik und Hermeneutik 1.)

<sup>16</sup> Kirsti SIMONSUURI, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century notions of the early Greek epic (1688–1798)*, Cambridge, 1979, 99–156. A magyar irodalomban az eredetiség nem lesz valódi vita alapja, de Perrault és a *querelle* ismert a 18. század végén: ld. SZAJBÉLY Mihály, „Izzadnak a magyar tollak”, *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001, 192–213.

<sup>17</sup> MORTIER, i. m., 31–34; 37–38. Erre jó példa, hogy Erasmus a *Balgaság dicséretében* a Balgaságot a Gazdagság és az Újdonság (Neótés) gyermekének nevezi. (Paul Oskar Kristeller idézi: „Creativity” and „Tradition”, *Journal of the History of Ideas* 44, 1983, 107.)

lehetett az eredetiség fogalma oly fontos.<sup>18</sup> Azonban, ha példaképpen idézünk egy – tetszőleges – 17. század végi Homérosz- és Vergilius-összehasonlítást, látható, hogy ez a szempont nem játszott szerepet megítélésükben:

„Homérosz géniuszával tűnik ki, Vergilius ítéletével. Homérosz, tudatában hatalmas gazdagságának és teljességének, nagy ragyogással és fenséges áradással fogadja az olvasót. Vergilius felszolgált étkei jól megválasztottak, de nem sok és nem is gazdag, mégis szép rendben és illően vannak tálalva. Homérosz képzelete (*imagination*) erős, hatalmas és határtalan, mindenféle képek kimeríthetetlen kincsestára... Vergilius képzelete nem olyan átfogó, de eszméi tiszták, nemesek, és tökéletesen megfelelnek tárgyuknak. Homérosznak több a költői ihlete, tüze nagy hővel és lobbanékonyan ég, és gyakran tör ki villámokban.”<sup>19</sup>

Richard Blackmore, a sikertelen angol eposzszíró 1697-ben írott bevezetője, amelyből a fenti idézet származik, és egyébként a 17. század közepi francia Homérosz–Vergilius-összehasonlítás (René Rapin) szintézise, jól tükrözi, hogy az eredetiség fogalmára nem volt igény, Vergilius és Homérosz különbsége az imitáció és az imagináció kategóriái által volt megragadható. A két fogalom nem komplementer, és nem lehet őket egymással szemben meghatározni. Míg az imitáció a költői gyakorlat egyik legfontosabb eszköze, és különféle szövegek egymás közti viszonyára utal, addig az imagináció (szemben a későbbi romantikus fantáziával, ahogy azt például Coleridge meghatározza<sup>20</sup>) nem a semmiből való teremtetést jelenti a 17. században.

Hogy ezt belássuk, érdemes egy rövid kitérőt tenni az *imaginatio*, illetve annak görög megfelelője, a *phantasia* fogalmának történetére. Arisztotelész a *phantasiát* sosem kapcsolja az irodalomhoz vagy a retorikához egyértelműen, de *A lélekről* szóló értekezésében (II, 8) a lélek egyik képességeként határozza meg, amely arra irányul, hogy a nyelvi kijelentésnek értelmet adjon, amely ezen elképzelés nélkül csak zörej maradna. Máshol (III, 3 és 10) egy olyan mozgásként (*kinésis*) határozza meg, amely az észlelés (*aisthésis*) hatására következik be aktív állapotban (*kat'energeian*).<sup>21</sup> Arisztotelésszel párhuzamosan

<sup>18</sup> Homérosz, a népiség és Arany kapcsolatáról ld. RITOÓK Zsigmond, „Könyv, amelybe ezrek álma révedt...”, It 70, 1989, 429–451.

<sup>19</sup> Richard BLACKMORE, *Preface to King Arthur, an heroic poem*, London, 1697, xv. Idézi SIMONSUURI, i. m., 82–83.

<sup>20</sup> „the living Power and the prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation.” *Biographia Literaria* 13. fejezet. Idézi Thomas G. ROSENMEYER, *Phantasia und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*, Poetica 18, 1986, 199.

<sup>21</sup> ROSENMEYER, i. m., 214–215. Itt természetesen nem térhetek ki a teljes fogalomtörténetre, csak néhány, számomra fontos momentumot emelek ki. Az antik és középkori változatokra ld. Murray Wright BUNDY, *The theory of imagination in classical and medieval*



hat a neoplatonikus hagyomány imaginációmeghatározása, amely szerint a *spiritus phantasticus*, a *vis imaginativa* a léleknek az a médiuma, amely által az ember lelke kapcsolatba kerülhet a világlélekkel, a makrokozmosz a mikrokozmoszsal. Ez a platonikus felfogás a reneszánszban a *furor poeticus* tanában él tovább, itt a *fantasia* által a költő képessé válhat csodák és fantasztikus képek alkotására (*meraviglia* és *immagini fantastiche*).<sup>22</sup> A harmadik, retorikai hagyományban, amely Longinoszra megy vissza és amelyet az affektusok tana keretében Quintilianus közvetít (*Institutiones oratoriae* 6, 2), a *phantasia* első sorban azt az eljárásmodot jelenti, hogy a szónok a hallgatói érzelmek felébresztése érdekében saját maga is átéléssel, affektusokkal eltelve szólal meg, és ennek segítségével kelti fel hallgatóiban is az érzelmeket.<sup>23</sup> A retorikus irodalomfelfogás kapcsolja össze a *phantasia* fogalmát a fenséggel, a nagysággal és a határtalansággal, és értéket tulajdonít ezeknek az eszközöknek. Longinosz éppen azért becüli kevesebbire az *Odüsszeiát* az *Íliásznál*, mert az olvasót csak egy hétköznapi világ mesés kontúrjai közé viszi el, de az elbeszélőt nem ragadja el az a szenvedély, amellyel az olvasót is lánggra lobbantathatná (*A fenségről* 9, 13). E lelki képesség által tud a szónok jelen nem levő dolgokat jelenlévővé tenni, mintha a szemünkkel láthatnánk és testileg érzékelhetnénk őket. „Bizonyos dolgok önmagukban is elég súlyosaknak látszanak, ahogy pl. az atyagyilkosság, emberölés, mérgezés, de másokat azzá kell tenni. Ez esik meg olyankor, amikor bemutatjuk, hogy ami velünk történt, az más hatalmas bajoknál is rosszabb, ahogy az Vergiliusnál olvasható: »ó mindenkinél boldogabb a priamoszi szűz, akinek Trója magas falai alatt ellenséges halmoknál kellett meghalnia« [Aen. 3, 321–22] – hiszen mennyivel nyomorultabb Andromache helyzete, ha összehasonlítjuk a boldog Polyxenával, vagy amikor eltúlozzuk sérelmünket, hogy még azt is elviselhetetlennek mondjuk a sokkal kisebb bajt” (Quint. VI, 2, 22–23).

Az *imaginatio* fogalma tehát legalább három értelemben volt használatos már az ókorban is: egy ismeretelméleti (azon belül is arisztotelianus és sztoikus), egy mitikus-teologikus és egy retorikai kontextusban.<sup>24</sup> A 17. században sem lett tisztább a jelentése, s bár az arisztotelészi-ismeretelméleti jelentés nem hatott a poétikában, de a platonikus és a retorikai felfogás így is erősen keveredett. Jól látható ez például Martin Opitz soraiból: „A költőnek

*thought*, The University of Illinois, 1927, 85–116. (University of Illinois Studies in Language and Literature, XII/2–3.)

<sup>22</sup> U. J. BEIL, *Phantasie*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, kiad. Gert UEDING, Tübingen, VI (2003), 934.

<sup>23</sup> ROSENMEYER, i. m., 209–211.

<sup>24</sup> Silvio VIETTA, *Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte – Barock und Aufklärung*, Stuttgart, 1986, 45. Descartes a megelőzőektől eltérő és témához nem kapcsolódó felfogásáról nem szól: ld. uo., 25–31.



jó képzelőerejűnek kell lenni, tele mély értelmű ötletekkel és találmányokkal, rettenthetetlen lelkiületűnek, fenséges dolgokat kell tudnia kitalálni, más-  
képpen kell tudnia megszólalni, és a földről felemelkedni.”<sup>25</sup> Itt egy mondaton belül egyszerre találkozunk a jó fantáziájú (*euphantasiotos*) költő értelmezésénél a rettenthetetlen lelkiállapottal, amely a költő retorikai affektációjára vezethető vissza, és a földről felemelkedés igényével, amely viszont a *furor poeticus* platonikus hagyományához kapcsolódik. Ahogy az Opitz idézetéből is látható, a fantáziának nem a mibenléte a legfontosabb a költő számára, hanem az, hogy általa hozhat létre a költő ötleteket és invenciókat, amely a leglényegesebb eleme a költészetének. Ahogy Ronsard mondja:

„Az invenció nem más, mint a képzelőerő [*imagination*] természetes áldása, amely megfogantja bennünk az ideáit és a formáit mindennek, amit csak el lehet képzelni, akár égi, akár földi, lelkes vagy lélektelen, hogy aztán ábrázolja, leírja és utánozza őket; mert ahogy a szónok célja a meggyőzés, úgy a költőé az, hogy utánozza, feltalálja, és ábrázolja azokat a dolgokat, amelyek vannak, lehetnek, vagy amelyeket a régiek igaznak fogadtak el. És egy pillanatra sem lehet kételkednünk benne, hogy miután jól és nagyszerűen feltaláltuk a témát, az elrendezés úgy követi a feltalálást, minden dolog szülőanyját, mint az árnyék a testet.”<sup>26</sup>

Két tényező befolyásolt abban, hogy az imitáció párjának az imaginációt választottam dolgozatom címében: az egyik, hogy az imagináció – miként az Ronsard fenti idézetében olvasható – a költemény feltalálásának, invenciójának, mintegy „anyja”, és emiatt tartalmazza az újra való törekvést is. A másik, hogy az imagináció merészebb hajtásaihoz való viszony különbözteti meg leginkább a barokk poétikákat a reneszánsz költészettanoktól. Az utóbbi tézist talán egy példával lehet a legjobban szemléltetni. Mind a barokk, mind a reneszánsz elméletírók nagy előszeretettel szokták idézni Horatius *Ars poeticá*jának kezdő sorait:

<sup>25</sup> „Er (der Poete) muß *euphantasiotos* von sinnreichen einfällen vnd erfindungen sein, muß ein grosses vnverzagtes gemuete haben, muß hohe sachen bey sich erdencken können, soll anders seine rede eine art kriegten, vnd von der erden empor steigen.” *Buch von der deutschen Poeterey*, kiad. Richard ALEWYN, Tübingen, 1966, 10. Idézi VIETTA, i. m., 49.

<sup>26</sup> „L’invention n’est autre chose que le bon naturel d’une *imagination* concevant les Idées et formes de toutes les choses qui se peuvent imaginer tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire et imiter: car tout ainsique le but de l’orateur est de persuader, ainsi celui du Poète est d’imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme veritables: et ne faut point douter, qu’après avoir bien et hautement inventé, que la disposition suit l’invention mère de toutes choses, comme l’ombre fait le corps.” Pierre RONSARD, *Abrégé de l’Art poétique français* (1565), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, kiad. Francis GOYET, Párizs, 1990, 472. Erről ld. Isidore SILVER, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, I, Ronsard and the Greek Epic*, St. Louis, 1961, 140–143.

Hogyha egy asszonyi főt lónyakra helyezne a piktör  
és rikitó színű tollakkal díszitené az  
összedobált testrészeket, úgy hogy a fönt takaros nő  
halfarkat kapjon, csúfat, feketét, legalulra;  
látva barátaim ezt, tudnátok-e nem kinevetni? (Bede Anna ford.)

Tanulságos azonban azt is összevetni, hogy mennyire másképp reagálnak ezekre a klasszikus sorokra a 16. és a 17. században. Ronsard még óva int az efféle invencióktól: „Amikor azt mondom neked, hogy szép és nagy dolgot találj fel, semmi esetre sem azokra a fantasztikus és melankolikus leleményekre gondolok, amelyek úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint egy őrült megszakadó álmái, vagy mint egy magas lázában gyötrődő beteg látomásai, akinek a megsebesült képzeletében [*imagination*] ezernyi szörnyű alak jelenik meg rend és kapcsolat nélkül. A te leleményeid, – arra nem tudok szabályt adni, miképp legyenek szellemesek –, legyenek szépen elrendezettek és szabályosak: és bár túllépnek a közönségesen, mégis legyenek mindenki számára könnyen érthetőek.”<sup>27</sup> Ronsard a 16. század közepén még kézzel-lábbal tiltakozik a lázálmok, a rémes látomások és szellemi szörnyszülöttek ellen.

Ezzel szemben hatvan–nyolcvan évvel később, Marino és Baltasar Gracián korában már másképp látták az újdonság kérdését. Amikor Chapelain, a francia költő felvezette értekezésében Marino *Adonéját* a Parnasszusra (1622), azt elsősorban újdonsága miatt dicsérte. Az újdonság („nouveaueté”) pedig Chapelain szerint kétféle lehet, és itt szintén utal ugyanerre a horatiusi fantasztikus *monstrumra*: „az első a *tökéletességében tökéletes*, amikor egy nem szörnyűséges dolog születik meg, amely még sosem volt, ahogy ott, ahol még sohasem láttak vizet, hirtelen forrás támad; a második, *kevésbé tökéletes*, amikor egy olyan dologban, amit más már felfedezett, valaki olyan tökéletességet ismer fel, ami korábban ismeretlen volt, ahogy ebben a meglelt forrásban valaki az idő elteltével olyan sajátos jellegzetességet figyelne meg, amit ko-

<sup>27</sup> „Quand je te dis que tu inventes choses belles et grandes, je n’entends toutefois ces inventions fantastiques et mélancoliques, qui ne se rapportent non plus l’une à l’autre que les songes entrecoupés d’un frénétique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté de la fièvre, à l’imagination duquel, pour être blessée, se représentent mille formes monstrueuses sans ordre ni liaison: mais tes inventions, desquelles je ne te puis donner règle pour être spirituelles, seront bien ordonnées et disposées: et bien qu’elles semblent passer celles du vulgaire, elles seront toutefois telles qu’elles pourront être facilement concues et entendues d’un chacun.” RONSARD, i. m., 472–473. Lodovico Castelvetro rokon hasonlattal figyelmeztet a cselekmény egységének igényére: nem jó az a történet, amely egy olyan állatra hasonlít, amelynek túl sok végtagja van. Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570, 279r. (EK Ant. 3021. Coll. Soctis Jesu Soprony Catalogo Inscriptus Anno 1640.)

rábban nem vettek észre”.<sup>28</sup> Természetesen Marino eposzával az elsőrangú, „tökéletességében tökéletes” újdonságot hozta létre, hiszen új műfajt, a béke eposzát teremtette meg Chapelain szerint. Marino – lázadva a horatiusi diktum ellen – az *Adone* Medici Máriához intézett ajánlásában kifejezetten büszkén tekint művére, amely szerinte Chirónhoz hasonlít: félig ló, félig ember, van benne harc és béke is.<sup>29</sup>

Gracián idejére már a szörnyűség nem volt taszító – csak olyan legyen, ami még nem volt; az *agudeza* esztétikája számára a legmagasabb költői értéket a lehetetlen feltalálása jelentette, annak az ábrázolása, ami sosem volt és nem is lehetett. Természetesen itt is szüksége van a képzeletnek (*ingenio*) az ítélet (*juicio*) moderálására, de ettől függetlenül a legfontosabb érték a képzelet ereje és finomsága (*valentía, sutileza*): „A képzelet ereje, készsége, finomsága, tömören összefoglalva, az istenségnek az egyedüli – ha nem is fénysugara, de – visszfénye ebben a világban.”<sup>30</sup> A képzeletnek, az álomnak, a *capricciosónak* ugyanez a megdicsőülése jelenik meg az olasz barokk műveiben, a Zrínyi által is olvasott Bartoli atyánál, Ciampolinál, Comanininél.<sup>31</sup>

A költészetnek nemcsak eszköze, hanem a célja is a képzelet gazdagítása. Sforza Pallavicini kardinális *A jóról* (1644) írt munkájában az értelem munkálkodásának három fázisát különbözteti meg az olvasás során:<sup>32</sup> az első az olvasottak alapvető felfogása (*prima apprehensione*) anélkül, hogy eldöntenénk, hogy igaz-e vagy hamis, amit olvastunk. Ezt követi az ítélkezés fázisa (*giudizio*), amikor értelmünk meggyőződik arról, hogy az olvasott állítások igazak vagy hamisak. A harmadik szakaszt pedig – egészen modern módon – *discorsónak*, beszédnek nevezi: úgy értve, hogy értelmünk elkalandozik, *discurrál* az olva-

<sup>28</sup> „la première Parfaicte en sa Perfection quand une chose non monstrueuse qui n’a jamais esté vient à esclorre; comme lors qu’en un lieu où jamais il n’avoit paru d’eau, l’on voit sourdre tout à coup quelque surgeon d’eau vive; l’autre moins Parfaicte, lors qu’en une chose des-ja trouvée on descouvre quelque perfection jusque-alors incongnuë, comme si en ceste mesme source trouvée, après quelque temps l’on venoit à remarquer quelque vertu particuliere, dont on ne se fust pas apperceu devant.” Jean CHAPELAIN, *Lettre ou discours de M. Chapelain a M. Favereau...*, portant son opinion sur le poème d’Adonis du cavalier Marino, Párizs, 1623, iii.

<sup>29</sup> A harcnak és a békének ez a kettőssége Mars és Vénusz párjában a *Syrena*-kötet *Olvasónak* intézett dedikációjában is előkerül, talán éppen marinói hatásra.

<sup>30</sup> „La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es de este mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad.” Baltasar GRACIÁN, *El heroe*, III. Idézi Gerhart SCHRÖDER, *Baltasar Gracián’s ‘Criticón’. Eine Untersuchung zwischen Manierismus und Moralistik*, München, 1966, 161–162.

<sup>31</sup> Ezio RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento letterario*, 1966, 327–328, 348–349.

<sup>32</sup> *Del Bene*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, kiad. Ezio RAIMONDI, Milánó, 1969, 245–248. Bár Sforza Pallavicino itt látszólag a megismerés teljes folyamatáról beszél, az idézett rész kizárólag a költészet olvasásáról szól.

sottaktól, és asszociációk által a mélyebb értelmét deríti fel. Itt merül fel az a paradoxon, hogy annak ellenére, hogy mind a második, mind a harmadik fázis magasabb rendű, mint az első, mert felderíti az igazságot, mégis láthatjuk, hogy mindenki kedveli a költők hazugságait. Ennek oka az, hogy „a költői mesék egyedüli célja az, hogy *képekkel ékesítsék értelmünket*, vagy jobban mondva, fenséges, új, csodálatos, ragyogó eszmékkel”.<sup>33</sup> A költői hazugság tehát hozzájárul a szellem megismerő készségének kifejlődéséhez. Ezzel párhuzamosan az *ingegno*, a szellem vagy képzelet által alkotott képek a költői minőség ismertetőjegyeivé válnak. A metafora legalaposabb 17. századi értelmezője, Emanuele Tesauro számára a metafora merészsége, távoliséga, titokzatossága épp a költőiség kulcsa, szemben a szónokiassággal. Arisztotelész ugyan a *Retorikájában* óva intett attól, hogy merész, dagályos vagy nevetséges metaforákat alkalmazzunk, mert az felfedi a mesterkedést (3, 2; Tesauro nál: „scopre l’arte”), de Tesauro szerint Arisztotelész csak a szónokok számára tiltotta a merész metaforákat, viszont igenis használja azokat „az átlelkedült költő, aki képzeletét fitogtatja, akihez illenek a sűrű, folyamatos metaforák”.<sup>34</sup> „Még a legszerényebb és legmérsékeltebb metaforák is, ha túlságosan sűrűek és folyamatosak (minthogy nem valószínű, hogy egy tekintélyes ember ily módon érvelne természetes módon), jobban illenek az átszellemült költők lelkesedéséhez, mint a törvényszéki szónokok fajsúlyához, akik inkább szükség szülte, mintsem a képzeletük fitogtatása által keresett metaforákat használnak.”<sup>35</sup>

A sűrű és folyamatos metaforák (*metafore continue e folte*) tana, amely már a 16. század végén kibontakozik Itáliában,<sup>36</sup> természetesen Zrínyi költészetének értelmezésében is szerepet kaphat: itt nemcsak a képzelet olyan fitogtatására (*ostentazione*) gondolok, mint a *Fantasia poetica* (amelynek már a címe is az *imaginatio* és *ingegno* nagy szerepére utal) hasonlatsorai (1., 10. szakasz),

<sup>33</sup> „Per tanto l’unico scopo delle poetiche favole si è l’adornar l’intelletto nostro d’immagini, o, vogliam dire, d’apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide.” Uo., 248.

<sup>34</sup> „lo spiritoso poeta *ostentatore d’ingegno* al quale si convengono le metafore folte e continue.” Emanuele TESAURO, *Il Canocchiale Aristotelico*, Torino, 1670, 183. (Facsimile kiadás, gondozta August BUCK, 1968) Ld. még Dante DELLA TERZA, *Le metafore del Tesauro*, in uő, *Forme e memoria*, Róma, 1979, 226.

<sup>35</sup> „Anzi le più modeste e temperate metafore, quando sian troppo folte e continue (non essendo verisimile che alcun uomo grave ragioni naturalmente così) più si convengono all’entusiasmo di spiritosi poeti che alla gravità de’ forensi oratori: le cui metafore han da parer più tosto nate per necessità di supplire a vocabulo proprio, che ricercate per ostentazione dell’ingegno.” Uo. (*Trattato della metafora*)

<sup>36</sup> Ld. Marco CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, Aevum 61, 1987, 503–517 és Pierantonio FRARE, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, Studi secenteschi 33, 1992, 3–20.

sűrített képei („Nyugszik az én halálom zöld árnyék alatt”) vagy ennek epikus megfelelője a *Szigeti veszedelem* VII. énekében (40. vsz.), hanem más, nagyobb szabású képalkotásaira is. Ezek annak ellenére lehetnek Zrínyi képalkotásai, imaginációi, fantáziái, hogy ismerjük forrásukat, marinói eredetüket: az imitáció és imagináció, mint említettem, nem egymást kizáró fogalmak.

## 2. IMITÁCIÓ ÉS INTERTEXTUS AZ ÚJABB KUTATÁSOK TÜKRÉBEN

Az irodalomelméletben a 60-as évek végén és a 70-es években vetődött föl komoly igény a szövegek egymás közti viszonyának valamilyen új, eleven meghatározása. Ezek a kísérletek, improvizatív jellegük ellenére, felélénkítették a szövegek összeolvasásával, az irodalmi és irodalomtörténeti hagyománnyal és a hatástörténeti tudattal kapcsolatos kutatásokat. Julia Kristeva 1968-ban tette közzé az általa javasolt új fogalmakat: ezek közül talán csak az intertextus lelt komoly elismerésre, és ez is lehet, hogy csak azért, mert a 'hatás' pozitivista, egyirányú fogalma komoly viszolygást keltett és kelt ma is a kutatók nagy részében. 1969-ben jelent meg a *Poetik und Hermeneutik* sorozat *Nachahmung und Illusion* című kötete (annak javított, második kiadása), benne a recepcióesztétika olvasásközpontú szövegköztiség-felfogásával, és hamarosan, 1972-ben látott napvilágot Harold Bloom rövid tanulmánykötete, a *The Anxiety of Influence* is, ahol Bloom számára a szerzők által az elődök felé kiépített pszichotikus, gyakran ödipális viszony a fontos. Az évtizedet a Barthes-tanítvány Antoine Compagnon kissé túlírt, de az előbbi köteteknél módszeresebb és következetesebb műve, a *La seconde main* (1979) zárta, amely mind alkotási („produkcióesztétikai”), mind pedig befogadói oldalról rekonstruálni próbálta a szövegköztiség érzékelésének és értelmezésének elemeit, annak stációit a peirce-i kommunikációelmélet alapján különítve el. Compagnon műve azért is fontos, mert elsőként tett kísérletet arra, hogy „teljes” elméletet alkosson, fő állítását (ti. hogy minden szöveg idézet, csak a már egyszer elmondott újraolvasása, összebarkácsolása és szétaprítása) történeti keretbe ágyazza, ahol a három korszak (ókor, középkor, modern kor) idézethasználatát Peirce háromféle jeltípusával állítja párhuzamba (ikon, index, szimbólum), és az utolsó kor előtti átmeneti időszakot a reneszánsz irodalomelmélet és retorika (Ramus, Erasmus, Montaigne) jelentette. A reneszánsz idézet Compagnon szerint emblémaként működik – szemben a középkori exemplumokkal, amelyek inkább az allegóriákhoz hasonlítanak –, az értelmet sűríti, egyidejűsíti; tanít, de a morálról a szellemességre, a tanulásról az értelmezői folyamatra (ha úgy tetszik, a poénra) tevődik át a hangsúly.

Compagnonnál átfogóbb igénnyel látott az imitáció és a szövegköztség viszonyának meghatározásához, és a reneszánsz kori imitáció és allúzió mibenlétének tisztázásához Thomas M. Greene, a Yale Egyetem tanára 1982-ben megjelent *The Light in Troy – Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (A trójai fény: Imitáció és invenció a reneszánsz költészetben) című munkájában. A korábbi szakirodalom (és gyakran a későbbi is) beéri azzal, hogy az imitációt retorikai elvként kezeli az ókori és reneszánsz poétikai szakirodalomnak megfelelően (Cicero és Quintilianus nyomában), amely egyenrangú társ a retorikai képzés tökéletességre vivő *ars, imitatio, usus* (mesterségbeli tudás, utánzás, gyakorlat) triaszában, egy olyan szociokulturális közegben, ahol az *aemulatio*, a korábbi szerzőkkel való versengés révén a szerző irodalmi és nem-irodalmi megbecsülést is remélhet művei önkanonizációja által; az új mű az irodalmi hagyomány mellett a kortárs társadalmi szokásba is illeszkedik.

Az imitáció retorikai, „produkcióesztétikai” elvként, alkotási módszerként való felfogása azonban nem adott magyarázatot arra, hogy mi volt az imitáció vonzereje, pusztán a módszer poétikai fontosságát, gyakoriságát hangsúlyozta (amelynek jogosságát az is jól mutatja, hogy Bán Imre 1975-ben, a *Filológiai Közönyben* megjelent cikkében, amely a reneszánsz imitáció kérdéskörének egyedüli magyar nyelvű összefoglalása, némi anakronizmussal az imitációt esztétikai kategóriává emelte).<sup>1</sup> Greene olyan, a befogadást nem feltételező indítékot keresett az imitációra, amely az értelmezői oldalra való hivatkozás nélkül is magyarázatot ad az imitációt használó alkotói aktusra. Nyilvánvaló, hogy a retorikai oktatás gyakorlata és az imitatív költészet társadalmi elfogadottsága nem adnak elegendő indokot egy ilyen, szigorúan zárt kánonból építkező költészet létrejöttére. Greene szerint a reneszánsz imitáció rejtélyének magyarázata a történeti tudat felébredésében keresendő, mégpedig abban a felismerésben, hogy minden nyelvi műalkotással való találkozás eredendően anakronizmusra van ítélve. Az olvasó képtelen behelyezkedni az olvasott mű keletkezési körülményeibe, anakronisztikusan jár el az olvasás során, és ezt az anakronizmust meg is tapasztalja. Ráadásul tudatában van annak is, szerzőként jegyzett műve is éppúgy anakronisztikusan megfejthetetlen lesz a későbbi értelmezők számára. Ebben a kilátástalan helyzetben az imitáció eszköz arra, hogy a veszendő, folyton eltűnő és átformálódó nyelvet megmentsük és örök érvényűvé tegyük. Greene Danténál figyel fel először a történeti distancia észlelésére (a *De vulgari eloquentia* egyik

<sup>1</sup> BÁN Imre, *Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája*, FilK 21, 1975, 374–386.



helyére utal: saját őseink nyelve sokkal távolabb áll tőlünk, mint akár a földrajzilag legtávolabbi kortársunké), és ezzel együtt az ősi, örökké érvényes, ádami-paradicsomi nyelv megkínálására, irigylésére; majd több humanista megfogalmazást idéz arra az érzésre, amit Montaigne úgy írt le, hogy „nyelvünk napról napra elfolyik kezeink közül”.

A humanista közegeben, Petrarcánál, Polizianónál, Vallánál már visszatérő és írásban gyakran rögzített tapasztalat a „hermeneutikai anakronizmus”, hogy képtelenség az ókor tárgyi és szövegelemleinek eredeti értelmét helyreállítani, és ennek nyomában gyakran szólal meg a műveikben a szorongás (*anxiety*), amelyet Harold Bloom tanszéki munkatársa, Greene is előszeregettel használ, bár nem a freudi értelemben. Ez a szorongás szüli az imitáció igényét, amely a tökéletes nyelv keresésének eszköze lehet: a tökéletes nyelv pedig a maga elérhetetlenségében arra is ösztönöz, hogy újra és újra szembe-süljünk az anakronizmussal, mert a szavak elszakadása eredeti értelmüktől (itt a derridai *itérabilité* fogalmát használja) az egyik legfontosabb élvezet, amelyet a szöveg szerezhet. Művének központi tézise a történeti tudat és az imitáció szoros összefüggése: egyes művek erősebben törekednek arra, hogy történetileg szituálják helyüket, mások kevésbé (az *Aeneis* igen, az *Íliász* nem, az *Eszeveszett Orlando* igen, a *Roland-ének* nem), és ez szoros összefüggésben áll az allúzív értelemadás fontosságával az adott műben (1–16).

A szövegtörténet korábbi csoportosításaihoz képest talán Greene adja a legjobban használható imitációkategorizálást, amelynek leírásánál kulcsszerpet kap a „másikkal való szembesülés” elmélete, Walter Benjamin nyomán. Az írott műalkotások jelentésuniverzuma, jelentésmátrixa négyféle imitációt hozhat létre: 1. a *reproduktív* vagy *szakramentális* utánzás – az eredeti szöveg tekintélyét őrzi meg liturgikus renddel és pontossággal, de teljesen történetietlenül –, mintha az eredeti értelemadás folyamata megismételhető lenne (ez nagyjából egyezik Compagnon 'auctoritas' jellegű idézetfajtájával, amelyet ő a középkornak tulajdonít; Greene példája erre Petrarca *Africájának* első két éneke, amelyek szorosan követik Cicero művét, a *Scipio álmát*). 2. *eklektikus* vagy *kizsákmányoló* (*exploitative*) imitáció: a történeti kontextus figyelembevétele nélkül az eredeti művet nyelvi bőség gazdagítása céljából használjuk ki (a példa Poliziano *Giostrája*). 3. *heurisztikus* imitáció: a szöveg egy miniatűr anakronisztikus krízist idéz elő, majd a krízisből kreatívan lábal ki, a befogadótól is elvárva, hogy a létrejött distanciát az eredetitől észrevegye. „A modern hang elkülönül a régebbi hangtól, megtalálja a saját nyilvános hanghordozását, de ezt csak azután – és csakis így teheti –, hogy azt a másik hangot érzékenyen kihallgatta a maga sajátos hangszínében és személyes erejében.” „Saját történeti konstrukciójának reduktív leegyszerűsítése által



a költemény szembeszáll a történelem fenyegetésével, és megfogalmazza saját függetlenségét. Van egy kifejezés az antik felvállalásának bátorságára, amelyet azok a reneszánsz művészek használnak, akik ezt a stratégiát követték, akik szembeszegültek a történelem fenyegetésével, és így találták meg művészi tartásukat: ez a kifejezés a *klasszikus*. A humanista költő nem neurotikus, akit tönkretett egy freudi családi románc, azaz nem romantikus a Harold Bloom-i értelemben. Inkább egy klasszikus komédia fiúalakjához hasonlít, aki a végső kibékülés pillanatában átveszi apja szerepét.” Fontos megjegyzése, hogy a két szöveg egymásra nézésének végpontján a történeti tudat szerepét mindig átveszi az intuíció, azaz az anakronizmus áthidalásának lehetősége mindig tudatosan illuzórikus konstrukció (41–43, idetartozik természetesen az olvasó által felfedezhetően imitáló művek nagy része). 4. *dialektikus* imitáció: a szöveg kifejti az alapszöveg sebezhetőségét (*vulnerability* – mondhatnánk dekonstruálhatóságát is), de egyúttal önmagát is kiteszi az alapszöveg potenciális támadásának –, ilyen pl. Erasmus műve, a *Balgaság dicsérete* a maga alapszövegeivel (*Békaegérharc*, Lukianosz dialógusai, Apuleius), amelyekre maga a szöveg hívja fel a figyelmet, hogy ezáltal előre diszkreditálja magát, és lehetővé tegye a szerzők és a korszakok kölcsönös kritikáját. „A szöveg implicit módon kritizálja alapszövegeit, melyek őt magát teszik autentikussá, de így önmaga is megnyílik épp a tiszteletlen, lukianoszi szellemű kritika előtt, amelyet felidézett.” „Heideggeri szavakkal, a szöveg csak a jövőbe vetettségben tud kiteljesedni, mint *Entwurf*, azáltal hogy elismeri véges és esetleges temporalitását (*Geworfenheit*), hogy létezése egy egyedi kulturális helyzethez kötött, annak jellegzetes kulturális sebezhetőségével együtt” (45). Hozzáteszem, összegzésem szükségszerűen inadekvát, hiszen nem adhatja vissza azt a gondolat- és idézetgazdagságot, amely Greene művében szinte minden fogalmi megkülönböztetést és állítást alátámaszt.

Greene alapgondolatának, hogy a történeti distancia felismerése és az anakronizmus megszólaltatása élvezetet okoz, velejárója, hogy az anakronizmus tudatát felmutató szövegek nagyobb hangsúlyt kapnak művének elemző részében, mint azok az egyébként imitatív művek, amelyek folyamatosan élnek ezzel az eszközzel, de mégsem nyilvánítják ki explicit módon viszonyukat az antikvitáshoz. Petrarcától elsősorban a *Familiare*s imitációról szóló leveleit, a *Secretumot* és néhány szonettet elemez, mint „khronomachiát”, korszakok közötti harcot (5–7. fejezet, 100.), Polizianótól a *Giostrát*, illetve néhány levelet, utána pedig elsősorban a lírával foglalkozik, természetesen kiemelten szerepelnek Ronsard *Amours*-jai és Du Bellay *Les Antiquitez de Rome*-ja. Az eposz, ahol az imitációnak talán a legnagyobb fontossága volt, Greene szerint olyan bonyolult jelentésvilágot hoz létre, hogy leírásához nehéz a megfelelő diskurzív

nyelvet megtalálni. Colin Burrow könyve, az *Epic Romance*<sup>2</sup> a szenvedélyesség, a harag, a könyörület, a pietas és az érzékenység eposzi változatait (Homérosz, Vergilius, Ariosto, Tasso, az olasz szerzők 16. századi angol fordításai, Spenser, Chapman, Milton) vizsgálva sok tekintetben példaszerűen vállalkozik erre a feladatra, és bár elméleti megjegyzéseit nem összegzi, az kiderül tanulmányaiból, hogy alapvetően ő sem egy vergiliusi apafigurával való küzdelemként látja a szerzők szövegükért folytatott harcát, hanem elsősorban az epika bevett értelmezési módjait kell a szerzőnek maga alá gyűrti (5). Spenser és Milton mások által bloomi szorongással értelmezett viszonyát is másképp láttatja Burrow: a „dicstelen Spenserek”, azaz az új romanzójellegű olasz epika Spensert követő angol fordítói (Sir John Harington Ariostofordítása, Edward Fairfax Tassója) változtatták meg véleménye szerint azt az irodalmi közeget, amelyen keresztül Milton Spenser örökségét láthatta (148).

Talán az eddig olvasottakból is kiderült, hogy *A trójai fény* fontossága két tényezőnek köszönhető: egyrészt egy új ötlettel, a tökéletes nyelv keresésével gazdagította az imitáció magyarázatainak táráát, másrészt pedig az egész jelenséget a szöveg fenomenológiája és a huszadik századi irodalomelmélet szemszögéből is láthatóvá tette. Csak érintőlegesen vet fel azonban olyan kérdéseket, amelyek a szerzői intencionalitás problémájához köthetők; itt Greene egyszerűen leszögezi, hogy meg kell különböztetni az allúziókat a repetícióktól, azaz az értelmezés szempontjából fontos utalásokat el kell választani a nem fontosaktól. Ha Du Bellay Petrarcat vagy Vergiliust utánozza, másképp nyom a latban egy 16. századi olvasó előtt (és emiatt előttünk is), mintha egy ma alig ismert, 16. század közepi petrarkistát fordít, akit az átlagolvasó nem ismerhetett (49). Ha így lemondunk a szerzői intenció rekonstruálásáról, és helyette az ismeretlen 16. századi olvasó értelmezését próbáljuk helyreállítani, kétségkívül pontosabban írjuk le az irodalomtörténész lehetőségeit, de nem feltétlenül térítjük jobb belátásra a filológusi igyekezetet, amely megpróbál felülemelkedni azokon a mai szemmel nézve gyakran rendkívül földhözragadt megállapításokon, amelyekről a 16. századi értelmezők esetében már számos dokumentum tanúskodik.<sup>3</sup>

A probléma lezáratlanságára utal, hogy ugyanez a kérdésfelvetés egyre nagyobb erővel bukkan fel az utóbbi évtizedben, mind a klasszika-, mind a modern filológiában; főképp a klasszikus szerzők szövegpárhuzamokkal hatalmasra duzzasztott kommentárjai kapcsán. Gian Biagio Conte klasszi-

<sup>2</sup> *Epic Romance, Homer to Milton*, Oxford, 1993.

<sup>3</sup> Ld. a Balassi-imitációkról szóló fejezetben a 16. századi Petrarca-értelmezésekre vonatkozó részt.

kussá vált monográfiájában (*Az imitáció retorikája*)<sup>4</sup> számtalan látványos példával illusztrálta, hogy a „költői emlékezet” milyen formában törhet felszínre különböző utakon. Meggyőző idézetei között találunk olyanokat, ahol az allúziót a sorok között egyetlen szó vagy csak a szóismétlés ténye biztosítja – az ismételt szavak viszont különböznek.<sup>5</sup> Emiatt merült fel újra a kérdés az irodalmi kritikában: honnan kezdve tételezhetünk fel jelentéssel teli kapcsolatot két szöveg között? Egy szó azonos metrikai helyzetben tekinthető-e allúciónak, vagy csak a nyelvi emlékezet közös metrikai szótárának része? Hogyan választható el a költői versengés, az *aemulatio* az allúziótól?<sup>6</sup> Mint-hogy az ehhez hasonló kérdések megválaszolása egyértelműen a szerzői szándék ismeretét feltételezi, nehéz bizonyos választ adni rájuk. A kategorizációs kísérletek (pl. párhuzamok, formulák, aktív referenciák megkülönböztetése) bizonyosan nem célravezetőek, ahogy már a reneszánszban is csak iskolás distinkciók voltak (ld. Greene, 51–52, 305), és azt sem sikerült eddig meggyőzően bizonyítani, hogy az intertextus fogalma megoldást jelentene erre a problémára.<sup>7</sup>

R. O. A. M. Lyne egy nevezetessé vált, 1993-ban megjelent tanulmányában (*Vergil's Aeneid: subversion by intertextuality*) azt próbálta bizonyítani, hogy az intertextualitás hasznosabb segédeszköznek bizonyulhat kétséges esetekben, mint az allúzió fogalma. Két esetet elemez, ahol a korábbi értelmezők nem voltak bizonyosak abban, hogy van-e kapcsolat két szöveg között, ahol verbális azonosságok voltak kimutathatók. Catullus 66. carmene és az *Aeneis* 2-2 sora (Cat. 66, 39–40 – Bereniké csillagképpé változott hajfűrtjének játékos esküje Berenikéhez, hogy akarata ellenére hagyta el és Aen. 6, 458–60 – Aeneas tragikus esküdözése Didóhoz az alvilágban, hogy akarata ellenére hagyta el) közti kapcsolatot Lyne azzal támasztja alá, hogy további párhuzamokat talál a 66. carmen és a Dido történetének az *Aeneis* 4.

<sup>4</sup> Gian Biagio CONTE, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, ford. Charles SEGAL, Ithaca, 1986. (Eredetileg: 1974–1980) „A single word in the new poem will often be enough to condense a whole poetic situation and to revive its mood.” Erre találunk példát Zrínyinél is.

<sup>5</sup> Pl. i. m., 34–35.

<sup>6</sup> I. m., 36.

<sup>7</sup> R.O.A.M. LYNE, *Vergil's Aeneid: Subversion by Intertextuality*. Catullus 66. 39–40 and other examples, Greece and Rome, 41, 1994, 187–204; Stephen HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, 1998 (főképp a könyv 2. fejezete); Roy GIBSON, 'Cf. e.g.: A Typology of 'Parallels' and the Function of Commentaries on Latin Poetry, in *The Classical Commentary, Histories, Practices, Theory*, ed. R. K. GIBSON, C. SHUTTLEWORTH KRAUS, Leiden, 2002, 331–357; ugyanez a probléma a reneszánszban: G. W. Pigman III, *Neo-Latin Imitation of the Latin Classics*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition*, kiad. Peter GODMAN, Oswyn MURRAY, Oxford, 1990, 199–210.

énekében található része között. Ezzel láthatólag bizonyítja a két szöveg több ponton kimutatható kapcsolatát (ezt nevezi ő intertextualitásnak), azonban ennek jelentéséről és jelentőségéről továbbra sem tudunk meg többet. Hasonlóképp az *Aeneis* egyik leghíresebb sora, ahol Vergilius a Római Birodalom küldetését fogalmazza meg Anchises által (6, 851: „tu regere imperio populos, Romane, memento”), Lucretius egy sorára vezethető vissza, ahol az epikureus filozófus azt ajánlja, hogy jobb epikureus módon élni, mint irigykedni és uralkodni vágni másokon (5, 1130: „quam regere imperio res velle et regna tenere”). Kérdés, hogy valóban az volt-e Vergilius szándéka itt, hogy jelezze a narrátor és Anchises, a római imperializmus hirdetője közti távolságtartást ezzel az utalással, és több hasonlóképpen ironikusan is értelmezhető utalás együttese, az intertextus szövege van-e olyan súlyú, hogy kételkedni kezdjünk Anchises komolyságában. Lyne tanulmányában úgy látszik, hogy ő azt a köztes állapotot érti intertextualitás alatt, amikor bizonyos, általában szubverzív kapcsolatot látunk szövegek között, de annak értelmét nem tudjuk egyértelműen felfejteni. Ha ezt összevetjük a fogalom egyik klasszikus megfogalmazásával, pl. Roland Barthes-ével („az intertextus anonim formulák általános mezeje, amelyek eredete csak ritkán határozható meg, tudattalan vagy automatikus idézeteké, idézőjelek nélkül”<sup>8</sup>), látható, hogy a kettő nem teljesen azonos. Anonim formulák és a szövegek közti szubverzív viszony természetesen létezhetnek egy közös univerzumban: az irodalmi korpusz, minden megírt és egy adott pillanatban olvasottként ismert szöveg halmaza<sup>9</sup> természetesen alkothat olyan referenciális bázist, amelyhez képest létrejöhetnek szubverzív viszonyok. A kérdés az, hogy ezeket a viszonyokat miképpen rekonstruálhatjuk, ha nem ismerjük teljes egészében a referenciálisan rendelkezésre álló szöveguniverzumot.

Martin M. McLaughlin 1995-ben megjelent könyve, az *Irodalmi imitáció az olasz reneszánszban*<sup>10</sup> a költői gyakorlat veszélyes területét elkerülve kizárólag az imitáció elméleti irodalmával foglalkozik. A téma nem új, és összefoglaló műtől nagyobb újdonságokat sem várhatunk, hiszen olyan jelentős kutatók foglalták össze korábban ezt a témát, mint Remigio Sabbadini, Eduard Norden, Ferruccio Ulivi, Bernard Weinberg vagy Pierre Mesnard. A könyv

<sup>8</sup> Roland BARTHES, *Texte*, in *Encyclopaedia universalis*, 1968, 1015. Idézi Jean-Claude CARRON, *Imitation and Intertextuality in the Renaissance*, New Literary History 19, 1988, 574.

<sup>9</sup> Az intertextualitásnak erre a felfogására ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció*, in *Hagyomány és kontextus*, Budapest, 1998, 5–58.

<sup>10</sup> Martin L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation from Dante to Bembo*, Oxford, 1995. Összefoglalóan ld. a *Cambridge History of Literary Criticism in the Renaissance*, Cambridge, 1997 McLaughlin által írt fejezetét.

Dantétól Bemboig tárgyalja az olasz reneszánsz imitációelméletét, és ez a főcímhez képest némi hiányérzetet kelt az olvasóban, hiszen Bembo után Castiglione, Bartolomeo Ricci, Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini, Torquato Tasso stb. jelentősen hozzájárult az elméleti irodalomhoz ebben a tekintetben. Azonban a szerző álláspontja is védhető: amikor az apuleiánus latinság (id. Filippo Beroaldo) és a szabados Petrarca-utánzás (Serafino Aquilano, Tebaldeo) után a ciceroniánizmus a művelt latin prózában, a petrarkizmus pedig a népnyelvi költészetben rendezte vissza a sorokat a 16. század elején, az összes imitációval kapcsolatos vita előre eldöntötté, akadémikus jellegűvé vált, már pusztán a meglevő gyakorlat leírására szorítkozott (272–276). A tárgyalt korszak, s főképp a 15. század imitációelmélete nagyrészt párhuzamos a ciceroniánizmus történetével, amelynek fő kérdése, hogy Cicero nyelvhasználatát kell-e követnünk (ez volt pl. Poggio Bracciolini véleménye), vagy pedig éppenséggel a korai Plautus és a kései Claudianus is követendő minta lehet (ahogy Poliziano gondolta). A legjelentősebb vitákat, Poliziano és Paolo Cortesi levélváltását, Giovanfrancesco Pico della Mirandola és Bembo vitáit nagy vonalakban már Bán Imre ismertette említett cikkében, az oxfordi szerző művéből az egész századon átívelő ciceroniánus küzdelem apróbb részleteit is átláthatjuk. McLaughlin könyvének újdonsága a korábbi poétikatörténetekhez képest, hogy az elméletsszerzők körmére néz, és megvizsgálja, mennyire tartják be az önmaguk szabta követelményeket. Míg a ciceroniánus Poggiót már Lorenzo Valla kritizálta, hogy elvei ellenére használ nem cicerói szavakat is (például a *Tréfas történetek*ben, a *Facetiae*ban), az eklektikus imitációt hirdető, az *ordo* helyett a *varietas*t választó Poliziano Paolo Cortesihez intézett levele teljesen megfelel az általa hirdetett elveknek, csakúgy mint *Giostrája* (126–138, 200–204). Ezek a viták nemcsak a 16. századi oktatás szerzőkánonját alakítják ki, hanem a Vallát tisztelő, Biblia-filológusi és pedagógusi munkáját folytató Erasmusra is nagy hatással lesznek: amikor Valla virtuóz módon átírja valóban klasszikusan csengő rövidebb mondattá Poggio 37 szavas, ciceróinak szánt kifejezéstömegét, mintha Erasmus nyelvi bőséget tanító könyvének (*De duplici copia*) mintáját látnánk, amely bemutatja, miképp lehet mindent másképp, bővebben vagy rövidebben kifejezni. McLaughlin fontos megállapítása, hogy az ifjabbik Pico és Pietro Bembo között 1512–13-ban lezajlott vitának, amely nagyrészt az eklektikus, illetve az egy mintát követő cicerói imitáció kérdését tárgyalta, megvolt az előképe az idősebb Pico és Ermolao Barbaro között a filozófia és a retorika elsőségéről folytatott disputájában. Az ifjabb Pico, aki az eklektikus imitáció híve, Poliziano érvei mellett nagyrészt nagybátyja nézeteit használja fel saját véleménye megformáláshoz, amennyiben a *res*, a dolgok elsőbbségét hangsúlyozza a *verba*, a szavak fölött, és sokkal közvetlenebb kapcsolatban áll a ciceroniánus vita megelőző

fázisával, mint eddig feltételezték (249–256). Bembo műve, a *Prosa della volgar lingua* is más fényben tűnik fel, ha feltételezzük, hogy a latin nyelvű, Picóval folytatott disputával egyidejűleg keletkezett az olasz nyelv imitációs kánonját felállító értekezésnek legalább az első két fejezete (268–269).

Akár McLaughlin könyvének folytatásaként is felfogható a nápolyi Pasquale Sabbatino tanulmánykötete, a *Heléna szépsége*.<sup>11</sup> A cím apropóját az a topikus történet szolgáltatja, amely akár Cicero, akár Plinius változatában számtalanszor fordul elő a reneszánsz irodalomelméletben: mikor a festő Zeuxis Krotónban (Plinius szerint Agrigentumban) meg akarta festeni Helénát, a város öt legszebb lányát választotta ki, majd mindegyikükből a legszebb részletet festette le, és együtt adták a tökéletes szépséget. Az első tanulmány e történet 15–16. századi elterjedtségét, változatait térképezi fel Albertitől Claudio Tolomeiig, Francesco Bocchiig, és minden esetben kitér arra, hogy milyen argumentatív helyzetben hangzik el a példázat. Bár az exemplum alapján azt feltételeznénk, hogy elsősorban az eklektikus, minden szerzőtől valamit átemelő imitáció hívei hivatkoznak majd rá előszeretettel, Sabbatino bemutatja, hogy Zeuxis példáját éppúgy fel lehetett használni a platonista szépség 'ideája' meglétének bizonyítására is, ha úgy rekonstruáljuk a hagyomány e fontos pillanatát, hogy Zeuxis elméjében már megvolt az ideális szépség, és ehhez kereste az anyagi árnyékvilágban a legközelebb állót. A 16. század közepére, mint ismeretes, Itáliában a ciceroniánizmus, az egyetlen, tökéletes modell követése győz, Zeuxis története pedig ebben a közegben a kivételt példázza: kevesek kiváltsága az eklektikus utánzás, csak azoké, akik már rendelkeznek az elméjükben az alkotás előtt az ideával, de a legtöbb földi halandónak be kell érnie az egyetlen minta követésével, legyen az Cicero vagy Petrarca.<sup>12</sup> A tapasztalat azt mutatja, hogy ezek az imitációval kapcsolatos topikus történetek és példák (a méhek, a virágok, a méz; Zeuxis vagy a különféle ételek emésztése) kevés elméleti értékkel bírnak önmagukban, mert minden szerző a saját véleménye alátámasztására formálja át, és illeszti be gondolatmenetébe őket. Pigman említi, hogy az emésztési metafora a legtöbb reneszánsz elméletben ugyan az eklektikus imitációt támasztja alá, Cortesinél azonban mégis a ciceroniánizmust védi, azzal a megfontolással, hogy a sokféle étel megfekszi az ember gyomrát.<sup>13</sup>

Bembo és Erasmus kora után a 16. század második feléből nem ismerünk olyan nagyszabású imitációvitát, mint amilyen a 15. század végén bontako-

<sup>11</sup> Pasquale SABBATINO, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, 1997.

<sup>12</sup> SABBATINO, i. m., 13–59.

<sup>13</sup> G. W. PIGMAN III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 7–8.



zott ki; antik és modern szembesülésének eleven vitaterepe az eposz és *romanzo*, a történetileg kötött és a történeti tudattól szabadulni vágyó nyelv közti választás kérdése lett, ahogy azt Ariosto és Tasso eposzáinak fogadtatása jól mutatja. Sabbatino műve jól szemlélteti, hogy az imitáció eklekticizmusa milyen szorosan összefügg az antikkkal tudatosan szembeállított modernség vállalásával. Sabbatino Zeuxis történetének metaforológiai értelmezéstörténetén mutatja be azt, hogy csakis az irodalomtörténészen múlik, mennyire mély elméleti háttérrel tételez fel egy példázat mögött, és az elmélet relevanciáját egy konkrét szöveghelyen éppoly nehéz meghatározni, mint egy allúzióét. Hasonló jelenségre figyelhetünk fel Christoph J. Steppich 2002-ben megjelent könyvében (*Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002). Steppich kitűnő műve az imitáció melletti másik alkotáselmélet, a *furor poeticus* reneszánsz hagyománytörténetét vizsgálja. Az olasz reneszánsz platonikusok, Ficino, Pico költői örülettel kapcsolatos írásainak alapos ismertetése után a német reneszánsz latin költői műveiben vizsgálja a toposz megjelenését. Ficino *Phaidrosz*- és *Ión*-olvasata és Konrad Celtis *furor*-elmélete összevetése során az olvasó óhatatlanul azzal a benyomással teszi le a könyvet, hogy a mélység és a felszín nem ér össze (vö. 235), Bacchus ihletését a költészetben és ennek kapcsolódását Vadianus asztrálfizikai-orvosi poétikaelméletéhez csak a 21. századi irodalomtörténész vizionálja. A költészetben és prózairodalomban olvasható, irodalomelméleti reflexióról tanúskodó példázatok nagyon gyakran topikus jellegűek, és emiatt épphogy nem a reflexióról, hanem az elmélyültebb reflexió hiányáról tanúskodnak.

Jürgen H. Petersen kötetében, amely a *Mimészis – imitáció – utánzás* címet viseli:<sup>14</sup> a könyv alaptétele, hogy bemutassa annak a félreértésnek a történetét, amely során a római irodalom, majd az egész reneszánsz és reneszánsz utáni európai gondolkodás „félreértette” (azaz mindig másként értelmezte) az arisztotelészi *mimészis* fogalmát.<sup>15</sup> Összhangban azzal, hogy az utóbbi 50 évben az utánzás (*Nachahmung*) helyett immár művészi ábrázolásként (*künstlerische Darstellung*) szokás az arisztotelészi *mimészist* értelmezni, Petersen azt vizsgálja meg, hogy az egyes Poétika-olvasatok miképp vetettek számot ezzel az értelemkülönbséggel, ha számot tudtak vele vetni egyálta-

<sup>14</sup> Jürgen H. PETERSEN, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München, 2000, 287.

<sup>15</sup> Hermann Koller (*Die Mimesis in der Antike – Nachahmung Darstellung Ausdruck*, Bern, 1954) értelmezéséről ld. BOLONYAI Gábor és HAJDU Péter tanulmányát: *A Poétika újraolvasása*, Helikon 2002/1, 3–17, főképp 11–15.

lán.<sup>16</sup> Közismert, hogy másra használta a *mimészis* kifejezést Arisztotelész, mint utána a hellenisztikus szerzők, és a latin megfelelő, az *imitatio* a hellenisztikus irodalomtól kezdve egészen a 18. század közepéig elsősorban az „*imitatio auctorum*”, a korábbi irodalom utánzása/újraírása értelmében volt használatos. A reneszánsz az imitáció szempontjából is megújulást hozott. Figyelemre méltó, hogy míg Hermannus Alemanus középkori Poétika-fordítása *imaginatio*val, *assimilatio*val adja vissza a *mimészis* szót, és elképzelhető, hogy ez pontosabb interpretációja a szó eredeti, arisztotelészi értelmének, addig a későbbi fordításokban, a 15. századtól visszatér a retorikai *imitatio* fogalma (84–93).<sup>17</sup> A *mimészis* különféle reneszánsz latin fordításainak vizsgálata azonban azt az eredményt hozza, hogy a szó retorikai konnotációja ellenére valójában a 16. században is tisztában voltak az *imitatio* tágabb, fikcionalitásra kiterjedő jelentésével. A latin fordítások (Valla, Robortello, Maggio, Riccoboni) nyomán az imitációnak ez a tágabb, eredeti arisztotelészi értelmet tükröző jelentése feltűnt a népnyelvi poétikai irodalomban is: így találjuk meg az *imitazione* e kiterjesztett, *mimészis*hez kapcsolódó értelmét Trissino, L. Dolce, Varchi, Giraldi Cinzio, Castelvetro, Giulio del Bene, Giason Denores írásaiban.

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a kutatást az utóbbi két-három évtizedben két nagy kérdéskör foglalkoztatja. Az egyik ezek közül annak a vizsgálata, hogy az imitáció/*mimészis* retorikai („korábbi szerzők utánzása”) és ontológiai („a természet utánzása/ábrázolása”) fogalmának viszonya hogyan alakul a reneszánsz irodalomelméletben. Másrészt általánossá vált az a felfogás, hogy a szövegek egy egymásba érő, idézetekkel és referenciákkal egymásba kapcsolódó univerzumot alkotnak, ahol képtelenség, hogy egymástól függetlenül létezzenek. Ebből fakad a másik – és témánk szempontjából lényegesen jelentősebb – kérdés, hogy a retorikai imitáció íráspraxisában tükröződő szövegprodukciós eljárások miképpen hatnak az olvasói értelmezés folyamatára. Ha elfogadjuk, hogy az imitáció, az intertextualitás a szövegek létmódjához tartozik a reneszánsz szöveguniverzumban, akkor egyúttal azt is szükségszerűen el kell-e fogadnunk, hogy ezeket a rejtőzködő referenciákat meg kell ismernünk, még akkor is, ha ezáltal a szövegek értelme nem világosabbá, hanem ellentmondásosabbá válik? Az alább következő fejezetekben arra próbálok példákat hozni, hogy az imitatív kontextus ismerete még akkor is gazdagítja és pontosítja a szöveg értelmezését, ha ezek a referenciák

<sup>16</sup> Ehhez ld. a könyv alapjául szolgáló cikket: „*Mimesis*” versus „*Nachahmung*”, *arcadia* 27, 1992, 3–46, és könyvében 103, 256–258.

<sup>17</sup> A retorikai imitációról ld. még Nicola KAMINSKI, *Imitation*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, 1998.



éppen bizonytalanok, vagy ellentmondanak a szöveg bevett értelmének. Ennek oka pedig – mint látni fogjuk – legfőképpen az, hogy a Barthes, Compagnon és mások által megálmodott szöveguniverzum eleven és megkerülhetetlen tapasztalat volt a 16–17. századi olvasók és írok számára: a közhelygyűjtemények, topikus jegyzetfüzetek, memoritergyakorlatok, az imitációalapú írásmód iskolai elsajátítása és gyakorlása mindennapos élménnyé tették ezt a szöveguniverzumot. A számukra elkerülhetetlenül megélt szituáció rekonstruálásának igényét nem mulaszthatja el a mai olvasó sem.

### 3. AZ IMITÁCIÓ ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA A SZIGETI VESZEDELEMBEN

#### *Az imitáció a középkortól a reneszánszig*

Az imitáció fogalmát a reneszánsz fedezte fel újra, mind a költői minták utánzása, mind pedig a *mimészis* (a *physis*, a teremtetett dolgok ábrázolása) értelmében.<sup>1</sup> A költői minták utánzása, a kanonizált, követendő mintakép újraírása az ókor óta általánosan elfogadott poétikai gyakorlat volt, a klasszikus római retorikákat (*Herenniusnak ajánlott retorika*, Cicero, Quintilianus) követően Macrobius részletesen tárgyalta a költői imitáció mikéntjét *Saturnaliájában*. Ennek ellenére maga az imitáció fogalma általában nem jelenik meg a középkor költészetelméleti szövegeiben. Természetesen maga a gyakorlat létezett, mind a középkori latin nyelvű költészetben, amely a késő ókori poétika számos vonását örökölt, mind pedig a népnyelvi költészetekben, amelyek kezdete nagyon gyakran a latin nyelvű költészet fordítására nyúlik vissza, amelyet tulajdonképp imitációként is jellemezhetnénk.<sup>2</sup> Azonban az ókori pogány irodalommal szembeni keresztény morális és teológiai aggályok, amelyek Tertullianustól és Szent Ágostontól kezdve alapvetően meghatározzák a középkor irodalomszemléletét, nem tették lehetővé, hogy a költői újírás, parafrázis és reprodukció folyamatát imitációként értelmezzék, hiszen az imitáció fogalmának lényegéhez tartozik a szellemi és morális mintakövetés. Az imitált mű nemcsak az új szöveg alapanyagát nyújtja, hanem része az irodalmi kánonnak, amelyre az új szöveg még csak aspirál, a kanonizált szöveg szerzője pedig mintakép, nemcsak az általa közvetítette tudásanyag helyessége és bölcsessége miatt,<sup>3</sup> hanem azért is, mert személye és jelleme is mítikus karaktert ölt a hagyományban.<sup>4</sup> Másrészt a keresztény

<sup>1</sup> Ezt különösen hangsúlyozza Jürgen H. PETERSEN, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München, 2000.

<sup>2</sup> Vö. Alexandru N. CIZEK, *Imitatio et Tractatio: Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994 és Douglas KELLY, *The Conspiracy of Allusion: Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Leiden, 1999.

<sup>3</sup> A tételes filozófiai, morális és teológiai tanítás utólagos produkciójának legfőbb eszköze természetesen az allegória – egészen a 18. századig.

<sup>4</sup> Erre a legjobb példa természetesen Vergilius alakja, akiről Domenico Comparetti (*Virgilio nel Medio Evo*, 1888) és John Webster Spargo (*Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, 1934) klasszikus tanulmányain kívül ld. még Werner SUERBAUM, *Von der Vita*

irodalomszemléletre alapvetően jellemző alázat,<sup>5</sup> az újrírásra érdemes szöveggel szembeni *humilitas* gondolatától is idegen a versengés, az aemulatio, amely az ókorban szervesen hozzátartozik az imitáció fogalomköréhez.

A középkori latin poétikák – legalábbis a 12. század végétől kezdve – az újrírás módozatait elsősorban nem poétikai-morális mintakövetésként, hanem technikai-retorikai szempontból értelmezték, amely során a költő két eljárásra, a bővítésre (*amplificatio*) és a rövidítésre (*abbreviatio*) támaszkodik. Az ókori retorikában az *amplificatio* még csak azt a szónoki eljárást jelentette, amelyben egy *argumentum* helyei (*loci*) felnagyítanak egy témát.<sup>6</sup> Quintilianus négy típusát különböztette meg (*Inst. or.* 8, 4):<sup>7</sup> a legegyszerűbb formája a növelés (*incrementum*), amelyet ma túlzásnak hívnánk – tolvajból betörő lesz, hűtlen asszonyból utcalány, sebesültből meggyilkolt ember. A nagyítás második eszköze a hasonlítás: egy kisebb (vagy éppen nagyobb) jelentőségű példához mérjük az adott helyzetet, és annak következményeivel összehasonlítva fokozzuk vagy éppen kicsinyítjük a beszéd tárgyának gonoszságát vagy éppen jóságát – ha egy lakomán csúfos dolog szitkozódni, mennyivel inkább az a népgyűlésben? A harmadik eszköz a hallgatóság érzelmeinek felébresztésére a *ratio*cinatio, azaz a következtetés – ha Antonius szavakkal leírhatatlan részegségét azzal próbáljuk jellemezni, hogy gladiátori testalkatát írjuk le: mennyi bor kellett ahhoz, hogy ezt a testet legyűrje?

Ennél a pontnál Quintilianus megáll, és azt mondja, hogy az *amplificatio* negyedik típusa, a *congeries*, azaz a halmozás (hasonló érzelmi hatású és jelentésű szavak sorolása) nem is feltétlenül tartozik a nagyítás körébe (*potest ascribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium* – *Inst. or.* 8, 4, 26). Jóllehet a késő ókori retorikusok (Fortunatianus, Marius Victorinus, később még Alcuin is) ragaszkodnak hozzá, hogy az *amplificatio* elsősorban a dicséret és a szidalmazás egyik alakzata, a 12. századtól kezdve

---

*Vergiliana über die Accessus Vergiliani zum Zauberer Vergilius*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 31/2, Berlin, de Gruyter, 1981, 1157–1261 és *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, szerk. Jan M. ZIOLKOWSKI, Michael C. J. PUTNAM, New Haven: Yale UP, 2008.

<sup>5</sup> A *sermo humilis* stíluseszmeny késő ókori eszmenyéről ld. Erich AUERBACH, *Literary Language and Its Public in Late Antiquity and in the Middle Ages*, ford. Ralph MANHEIM, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993.

<sup>6</sup> Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, 1990<sup>3</sup>, 220–224 és Barbara BAUER, *Amplificatio*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, szerk. Gregor KALIVODA – Franz-Hubert ROBLING, Tübingen, 1992, I. kötet, 445–471. h. A *Rhetorica ad Herennium* szerint az *amplificatio* fő célja a hallgatóság érzelmeinek fokozása (II, 47: *amplificatio est res, quae per locum communem instigationis auditorum causa sumitur*).

<sup>7</sup> Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, szerk. ADAMIK Tamás, Pozsony, 2008, 535–540. (A 8. könyv fordítása Adamik Tamás munkája.)

ez a kifejezés olyan értelmet nyer, amely leginkább Quintilianus negyedik, alig odasorolható kategóriájához, a halmozáshoz (*congeries*) áll közel. Ahogy Edmond Faral szépen megfogalmazta 1924-ben: „Az ókoriak úgy értették az *amplificatiót*, mint egy gondolat felnagyítását (*rehausser*), vagy érvényre juttatását, és még egy kései korszakban is néhány követőjüknél, mint Alcuin, ugyanez a helyzet. De a 12–13. század elméletírói már úgy értelmezik, mint egy tárgy kifejtését vagy meghosszabbítását.”<sup>8</sup> Mathieu de Vendôme nem beszél még az *amplificatióról*, de Geoffroi de Vinsauf *Poetria novájában* már az *amplificatio* és az *abbreviatio* a költészet két alapvető módszere (*Poetria nova* 219–689. sor, a költemény egynegyedét adja ezek típusainak bemutatása). A bőség fogalmát néhány sorban foglalja össze Geoffroi:

*Sententia cum sit  
Unica, non uno veniat contenta paratu,  
Sed variet vestes et mutatoria sumat;  
Sub verbis aliis praesumpta resume; repono  
Pluribus in clausis unum, multiplice forma  
Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.*<sup>9</sup>

Ahogy máshol is a költeményében, itt is egyszerre mutatja be a szöveg az alakzat definícióját és használatát; a tételmondatot hat azonos jelentésű mondatral egészíti ki az illusztráció kedvéért.<sup>10</sup> Geoffroi nyolcféle technikát mutat be a bőség megteremtésére: 1. más szavakkal ugyanazt elmondani (mivel hexameterben írta tankölteményét, nincs lehetősége terminus technicusok használatára); 2. körülírás, azaz csak célzásokkal utalni a leírt tárgyra; 3. hasonlat vagy hasonlító szavak használatával vagy anélkül; 4. aposztrofé vagy felkiáltás; 5. prosopopoeia, azaz megszemélyesített fogalmak vagy kitalált személyek beszéltetése; 6. digresszió; 7. leírás (testé, ruháké vagy arcé); végül 8. az ellentétek alkalmazása a leírásban. Geoffroi újszerűségét a korábbi retorikai hagyományhoz képest mi sem jelzi jobban, mint hogy a „szélesítés”

<sup>8</sup> Edmond FARAL, *Les arts poétiques du XIIème et du XIII siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Párizs, 1924, 61.

<sup>9</sup> „Bár a gondolat azonos marad, ne elégedjen meg egy külsővel, tarkítsa öltözékét és vegyen magára váltóruhát; más szavakkal mondd el, amit korábban elmondtál; egy mondatot mondj el újra többel, és a sokszínű külső leplezze el az azonos lényegét; legyél változatos, és mégis ugyanolyan.”

<sup>10</sup> Geoffroi poétikájának ezt a jellegzetességét és más költői erényeit állítja a figyelem középpontjába Jean-Yves TILLIETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*. Genève, 2000 (Recherches et rencontres 16). Faral még meglehetősen negatív színben, üres bőbeszédűségként jellemezte az *amplificatio* eljárását, ezt Tilliette joggal kritizálja (90).

nyolc kategóriájából hetet a *Rhetorica ad Herennium* 4. könyvében szereplő alakzatok közül (4, 13, 19–55, 69) önállóan válogatott ki és ezeket tette meg tankölteménye vezérfonalának.<sup>11</sup> A digresszív, részletező, a tárgyat elemenként kiszélesítő elbeszélésmód stíluserény lett a 12. századtól kezdve, technikái (*modi dilatandi*) pedig a költészettan területén túl is, például a levélírási kézikönyvekben és formuláriumokban is megjelentek a *variatio* eszközöként. A középkori epika egyik alapvető segédeszköze lett a *dilatatio materiae*,<sup>12</sup> az anyag kiszélesítése, és századokon át tartó népszerűségét azáltal is sikerült megőriznie, hogy Geoffroi költeménye központi szerepet töltött be a késő középkori *artes*-oktatás retorikai területén.

A késő középkori fogalmazásoktatás alapvetően a korábbi szövegek reprodukcióján alapult, és ezek technicizált módozatait tanította, minden szöveg nyersanyagként szolgálhatott későbbi szövegekhez. Azonban ezeket az újrárásokat és átdolgozásokat mégsem nevezték imitációnak: az *imitatio* a késő középkori szóhasználatban elsősorban Krisztus követésére, az *imitatio Christe* utalt.<sup>13</sup>

Az *imitatio Christi* keresztény életszemléletet meghatározó eszménye egy morális-hitbéli mintakövetést fogalmaz meg. A 15. századtól jelenik csak meg újra szélesebb körben az *imitatio* mint a retorikai-nyelvi mintakövetés koncepciója. A fogalomhasználat változásának okai természetesen sokfélék lehetnek. Egyrészt az ókor alapvető imitációelméleti tanulmányai közismertek lettek: Cicero *de Oratoréja*, amely a középkorban csak csonkán és korlátozott körben volt ismert (szemben a *Herenniusnak ajánlott Retorikával* vagy a *De inventionéval*), 1421-től ismét számos másolatban terjed.<sup>14</sup> Quintilianus *Institutiói*, amely a követendő latin nyelvű szónoki és költői kánon legfontosabb ókori összegzését tartalmazza, csak azután lesz újra népszerű és közismert olvasmány, hogy Poggio Bracciolini 1415-ben felfedezi egy teljes kéziratát.<sup>15</sup> Másrészt a görög nyelv egyre terjedő ismerete nyilvánvalóvá tette a humanisták számára a kanonizált és idealizált latin auctorok nagymértékű

<sup>11</sup> TILLIETTE, i. m., 90–91. Geoffroi technikáiról lásd még Silvia SCHMITZ, *Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im 'Eneas' Heinrichs von Veldeke*, Tübingen, 2007, 262–292.

<sup>12</sup> Franz-Josef WORSTBROCK, *Dilatatio materiae: Zur Poetik des 'Erec' Hartmanns von Aue*. In Uő, *Ausgewählte Schriften*, kiad. Susanne KÖBELE – Andreas KRASS, Stuttgart, 2004, I. k., 197–228.

<sup>13</sup> E két fogalom kapcsolatát tárgyalja Dina de Rentiis, *Die Zeit der Nachfolge: Zur Interdependenz von 'imitatio Christi' und 'imitatio auctorum' im 12.-16. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

<sup>14</sup> L. D. REYNOLDS, N. G. WILSON, *Scribes and scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, Clarendon, 1991<sup>3</sup>, 139.

<sup>15</sup> REYNOLDS-WILSON, i. m., 137.

függését a görög szerzőktől. A görög minta és a latin imitáció összevetésének lehetősége arra is alkalmat nyújtott, hogy az imitáció technikájának mikéntjét is alaposabban megismerjék. Erről természetesen részletesen szoltak a középkorban széles körben elterjedt művek (pl. Macrobius *Saturnáliái*, Servius Vergilius-kommentárjai vagy Aulus Gellius a középkorban talán kevésbé közismert *Noctes atticae*), de a szövegek összehasonlításának lehetősége eddig nem volt meg, és nem létezett a görögről latinra és latinról görög-re való fordítás iskolai gyakorlata.<sup>16</sup> A nyelvek közti imitáció lehetőségeinek megismerése által a humanistákban megfogalmazódott az irodalmi, műfaji kánon mellett a nyelvi kánon megteremtésének gondolata is: a *translatio studii et artium*,<sup>17</sup> fordítás és imitáció révén egy nyelv kiművelhető, ékessé tehető, és rangban a klasszikus nyelvek mellé emelhető, ahogy azt az ókori rómaiak tették a latinnal a görög mintákat imitálva.

A legérzékletesebben talán Battista Guarino, a humanista nyelvi és irodalmi oktatás megújítójának, Guarino da Veronának fia írt arról a váratlan felfedezésről, amivel a görög irodalom megismerése szembesítette a latinul imitálni igyekvő humanistákat. A humanista oktatás mintaszerű folyamatát bemutató *De ordine docendi et studendi*-ben (A tanítás és tanulás rendjéről) így ír erről: „Utána térjenek rá a költők fejedelmére, Homéroszra, aki olyan, mint egy forrás mindnyájunk számára, és ráadásul nem nehéz megtanulni. Homérosz olvasásából a léleknek az az öröme is származik, hogy közelről láthatjuk, miként imitált Vergilius, aki *Aeneis*-ét úgy alkotta meg, mint Homérosz művének a tükrét. Olyannyira igaz ez, hogy szinte semmi olyat nem lehet találni Vergiliusban, ami Homérosznál ne lenne. Látni fogják, hogy nemcsak az események (*res*), hanem igen sok vers is szóról szóra van lefordítva, úgy, ahogy azt egyébként Vergilius Theokritosz pásztorkölteményeivel és Hésziodosz *Munkák és napokjával* is tette.”<sup>18</sup> Az imitáció fogalma, amelyet természetesen sohasem felejtettek el teljesen, a 15. századra lett újra általános a latint a görög forrásokkal szembesítő humanista költészetoktatás térnyerése révén. A 15.

<sup>16</sup> A 15. századi iskolai fordítási gyakorlatokról ld. JANKOVITS László, *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományai Janus Pannonius költészetében*, Budapest, Balassi, 2002, 45–69.

<sup>17</sup> Franz Josef WORSTBROCK, *Translatio artium: über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie*, Archiv für Kulturgeschichte 47, 1965, 1–22.

<sup>18</sup> „Ad poetarum postea principem Homerum pervenient, qui sicut nostris omnibus fontem quendam prebuisse videtur, ita ad discendum non difficilis est, hinc erit illa animi iocunditas, ut Virgiliu imitationem contemplari queant, qui tanquam in speculo Aeneida ad illius opera confirmavit adeo ut ferme nihil in Virgilio comperiat, quod idem apud Homerum non sit, nec res tantum, sed et versus plurimos verbum ad verbum inde translato considerabunt, sicut idem quoque et de Theocriti bucolicis et Hesiodi Georgicis ab eo factitatum est.” Battista GUARINI, *De ordine docendi et studendi*, in *La didattica del Greco e del Latino*, ed. Luigi PIACENTE, Bari, Edipuglia, 2002, 46.

század végének első imitációvitái (Poliziano és Paolo Cortesi, majd Giovanfrancesco Pico della Mirandola és Pietro Bembo között)<sup>19</sup> azzal kapcsolatban, hogy kit is kell utánozni és hogyan, majd a ciceroniánizmus körüli harcok a 16. század első felében lényegében ennek a pedagógiai változásnak az eredményei.

Az imitatio, más szerzők utánzása alapvető fontosságú eszköz a reneszánsz retorikai képzésben, amelynek ókorra visszanyúló hagyománya szerint az *ars*, *imitatio* és *usus* hármasságára van szüksége a jó szónoknak. Az *ars* itt az elméleti szabályok, trópusok és figurák elsajátítását jelenti, az *imitatio* ezek felismerését egy követendő, tekintélyes auktorban és ennek nyomán saját mű alkotását, az *usus* pedig azt, hogy a végeredmény annál sikeresebb lesz, minél több gyakorlás előzte meg a szónoki munkát. Emiatt minden retorikával vagy poétikával foglalkozó műben találunk néhány gondolatot az imitációról, ezek azonban jellegzetesen közhelyesek – talán épp mintául szolgálnak az *imitatio* elsajátítására. Az imitációról szóló értekezések és elszórt megjegyzések hasonlatai általában sokféleképp értelmezhetőek, a méh hasonlatot éppúgy lehet a sok szerző utánzására való felszólításként értelmezni, mint arra, hogy csak egyetlen szerzőt imitáljunk – és hasonló a helyzet például Zeuxisz Helénájának történetével is.<sup>20</sup> Már Macrobius is, amikor az imitációról ír, imitálja Seneca imitációról értekező levelét, és amikor ezt az átvételt Petrarca felfedezi, ő is imitálja Seneca levelét, de megrója Macrobiust.<sup>21</sup> Ennek következtében néhány közhelyes hasonlaton és gyakori példán kívül a legtöbb elméleti írásból nem sokat tudhatunk meg az imitációnak azokról a szempontjairól, amelyek a mai olvasót legjobban érdekelnék: a költői utánzás gyakorlatáról és korabeli befogadásáról. Már Lodovico Castelvetro felhívta a figyelmet, hogy az imitációról tulajdonképp minden fontosat elmondtak,<sup>22</sup> és

<sup>19</sup> Ezekről ld. Martin L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation from Dante to Bembo*, Oxford, 1995.

<sup>20</sup> Ld. Pasquale Sabbatino 2. fejezetben ismertetett könyvét. E hasonlatok (ehhez még hozzátehetjük a majmolásról, majmokról szóló történeteket, a kecske kérődzését és a kecske-tejet, vagy az ösvény- és a nyom-metaforát) elméleti értéke csekély, inkább csak a szerző álláspontjának retorikus kinyilvánításaként vehetjük őket figyelembe, annak ellenére, hogy általában érvnek vannak álcázva. A méh hasonlat korabeli magyarországi alkalmazásaira ld. PÁZMÁNY Péter, *Igazságra vezető Kalauz*, Nagyszombat, 1637, iv (a pók magából eredő csúf hálója szembeállítva a méhek édes mézével, amelyet idegen virágokról gyűjtöttek), és a méh hasonlat, a másoktól való szedegetés egyéb változatait, főképp az egyházi irodalomban: BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk.” *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., 1998, 284–285.

<sup>21</sup> G. W. PIGMAN III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1–32, kül. 10.

<sup>22</sup> Ezio RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca*, in *uő*, *Rinascimento inquieto*, Torino, 1994<sup>2</sup>, 131–132.



kevés újat lehet hozzáfűzni. Hasonlóan „kevésbé inspiráló” eredményre jutott G. W. Pigman, amikor több jelentős reneszánsz poétika imitációfogalmát vizsgálta.<sup>23</sup> Az értekezések leírásaiból és hasonlataiból jól használható csoportosítást készített, amelyet érdemes ismertetni: háromféle imitációfelfogást tudott megkülönböztetni e nagyrészt 16. századi poétikákban. A transzformatív felfogás az imitációnak azt az oldalát hangsúlyozza, hogy az imitált mű nem lehet azonos az eredetivel, hanem a szerzőnek át kell alakítania a választott modellt, tehát nem lehet plágium. Ennél valamivel komplexebb imitációfelfogás a disszimulatív, amely szerint a költőnek nemcsak az átvételre és az átalakításra kell ügyelnie, hanem arra is, hogy az új műben ez a mesterségbeli fogás (*ars*) ne legyen észrevehető, azaz leplezze el lehetőleg minél észrevehetetlenebbül a modellt. Ez a két felfogás, amelyek a leggyakrabban fordulnak elő a 16. századi poétikákban, különösen kiábrándítóak a mai olvasók, intertextuális értelmezők számára, hiszen az első esetben az olvasó nem is szerepel az imitáció modelljében, az csak egy gondolati mechanizmus, amelyet a költő praktikusán használhat, a második esetben pedig a korabeli elmélet kifejezetten azt az igényt támasztja, hogy a minta, a modell ne legyen azonosítható, tehát a forrásszöveg és a mű közötti viszonyt az olvasó ne ismerje fel. Egyedül a harmadik imitációfelfogás, az erisztikus-aemulatív-vetekedő az, amely teret enged a forrásszöveggel való viszony értelmezésének, ez az elméleti irány azonban Pigman szerint viszonylag gyenge, csak néhány példát talál erre az értelmezésre (Celio Calcagnini levelében az imitációról), míg például a disszimulációt a strassbourgi Johann Sturm retorikája olyan részletesen tárgyalja, hogy hatféle elrejtést különböztet meg.<sup>24</sup>

A 20. század második felének tudományos konszenzusa szerint az ókorban sem létezett a retorikai imitációnak szigorúan vehető elmélete, akár a gyakorlat, akár az értelmezés felől. Arno Reiff ugyan 1959-ben megpróbált egy szilárd sémát kialakítani az ókori latin szöveghelyekből, miszerint már a császárkori Rómában, a Tiberius-kortól kezdve határozottan megkülönböztették egymástól az interpretatiót (fordítást), az imitációt és az aemulációt,<sup>25</sup> ezt a tudományos közvélemény nem fogadta el, ugyanis épp a legfontosabb imitációval kapcsolatos antik szöveghelyek (Seneca ep. mor. 84, Quint. 10, 2, Hor. epist. 1, 19, 15–19) szinonimaként kezelik az imitációt és az aemulációt.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> „less than inspiring principle” Ld. PIGMAN, i. m., 11.

<sup>24</sup> I. m., 11, 23–24.

<sup>25</sup> ARNO REIFF, *interpretatio, imitatio, aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn, 1959. (Diss. Köln, Dahlmann)

<sup>26</sup> Manfred FUHRMANN, Recenzió Reiff művéről, *Gnomon*, 33, 1961, 445–448; PIGMAN, i. m., 23; André THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Belles lettres, 1979, 452–470.



A követés–utánzás–versengés (sequi–imitari–aemulari) rangban különböző hármasságát Pigman szerint Erasmus alkotta meg *Ciceronianus*-ában (1528), és tőle vehetik át azok a szerzők, akik hangsúlyozzák az erisztikus imitáció fontosságát, mint Celio Calcagnini (1529) vagy Bartolomeo Ricci (1541).

*Imitatio a contrario/a simili: Bartolomeo Ricci*

Érdemes végigkövetni Bartolomeo Ricci gondolatmenetét az imitációról, akit a 20. századi poétikatörténet általában külön kiemel eredetiségéért és szellemességéért.<sup>27</sup> Ricci II. Alfonso d’Este nevelője volt a ferrarai udvarban, és az ifjú hercegnek ajánlotta értekezését.<sup>28</sup> Weinberg Ricci művét még az arisztotelészi poétika előtti, a horatiusi *Ars poetica* nyomán keletkezett költészetelméletek között tárgyalja, és ez annak köszönhető, hogy az *imitatio naturae* és *imitatio auctorum* kérdésében még nem tesz különbséget. Bár a mű argumentatív része teljes egészében a költői művek utánzásáról szól, szemléltető példái között számtalan esetben alkalmaz a természet utánzásából vett hasonlatokat. Az imitáció szükségességét is ilyen példákkal igazolja: a régiek a hajót a madarak formájára építették, a természet adta minta alapján, az evezők a szárnyaknak felelnek meg, és ráadásul orra-csőre (*rostrum*) is van mindkettőnek. Az emberi társadalom alapelvei is a természet utánzásából születtek: a két fő kormányzási forma, a polgárok, a köztársaság hatalma és az egyeduralkodó megvan a természetben, a méhek és a hangyák társadalmában. Vannak ugyan, akik szerint az utánzásnak nincsen értelme, hiszen a másolat mindig gyengébb lesz, mint az eredeti, a börtönéből szabadult vad ló mindig gyorsabban fut, mint amelyiket meglovagolják, de erre a platonikus felvetésre azzal válaszol, hogy nincs értelme gigászként az istenek – a korábbi költők – ellen lázadni. Ricci értekezését végigkíséri az a kettősség, hogy nem választja el egymástól a természet és a költői minták imitációját: a költői modellek imitációjának szükségét támasztja alá Zeuxis története, aki a szőlőfürt festésénél felülmúlta a természetet – tehát a természet utánzása a legfőbb érv a költői modellek utánzása mellett.

Ezt gyakorlati példákkal is alátámasztja Ricci: Catullus legsikerültebb műve szerinte a *Péleusz és Thetisz lakodalma*, és azért lehet a legjobb, mert görög szerzőket utánzott hozzá, majd Vergilius ezt utánozta Dido panaszában, és még felül is tudta múlni Catullust (59). Cicero és Vergilius mindent

<sup>27</sup> Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, I, 102–104. Pigman is dicséri: i. m., 3.

<sup>28</sup> *Operum Bartholomaei RICCII Lugiensis Tomi tres*, Patavii, typis Seminarii, Apud Joannem Manfré, 1747–48. (ELTE EK Gc 2262/1-3.) A *De imitatione*: III. k., 3–118.

imitáltak, és épp ezáltal lehettek jobbak a korábbi költőknél. Ezt követően Ricci hosszan sorolja fel azokat a szerzőket, akiket az egyes műfajokban követni lehet. De Pigman szempontjainak megfelelően Riccinél is elsőrendű követelmény, hogy változtatni kell az imitált anyagon ahhoz, hogy a sajátunk legyen; azt a (ma már borgesinek nevezhető) ötletet, hogy valaki szó szerint Vergilius verssoraival sirassa el Daphnist, örülségnek és nevetségesnek nevezi: „Ugyan ki őrzöngene olyan nevetségesen, hogy ugyanazokkal a versekkel sirassa el Daphnis halálát, mint Maro, és egyetlen betűt se változtasson meg – miközben azt mondja, hogy Marót utánozta? Az ilyet tüstént száz szanatóriumba kellene vitetni.”<sup>29</sup> Akkor lesz valaki jó utánczó, ha hasonlót vagy ellenkezőt mond („si quid simile aut contrarium transferat”). Később hozzáteszi, hogy jó a hasonlóból történő utánczás, de még jobb, hogyha ellenkezőből imitálunk („a contrario ad imitandum”), ahogy pl. Catullus hasonlatát (a viharban ledől egy tölgyfa) Vergilius ellenkezőjére fordította (a viharban a sziklán megáll a tölgyfa). Ez véleménye szerint a jogos, nem plagizáló utánczás legkönnyebb módszere, mert kevés olyan dolog van, aminek ne lenne ellentéte.<sup>30</sup> Fontos megállapítása, hogy az invenció, a dispozió és az elokúció külön imitálendő, ezáltal sokkal kevésbé lehet ráismerni az eredeti forrásra. Hasonlóképpen csökkenti a plágium veszélyét, ha idegen nyelven imitálunk: „ha idegen nyelven teszi, általában valamelyest könnyebb és biztosabb nyomon haladó lesz az írása”, mert „a másik nyelven olvasónak a legkevésbé sem tűnhet fel [az imitáció]”.<sup>31</sup> Ricci itt az imitáció 16. század közepén felbukkanó problémáinak a legfontosabb kérdéseit feszegeti: a más nyelven történő – akár roppant szolgálai – imitáció is szolgálhat alapjául új, eredetinek tekinthető műveknek, ahogy azt Du Bellay kifejti *Déffence et illustration de la langue française* című munkájában.

A hasonló vagy ellenkező utánczására sok példát találhatunk a *Szigeti veszedelemben* is, a legfeltűnőbben talán – ahogy Ricci példája Catullus és

<sup>29</sup> I. m., 44: „Si quis item ita ridicule insaniat, ut Daphnidis mortem defleat iisdem versibus, quibus Maro, nec litteram ullam commutet, et dicat, se Maronem esse imitatum, quis hunc continuo in centum non conjiciat Anticyras?” Anticyra városa azáltal vált híressé az ókorban, hogy az örülség legfontosabb ellenszere, az elleborus nőtt környékén (állítólag Herkules is itt gyógyult ki örületéből). Ld. Erasmus, *Adagia*, I, 8, 52. Horatius csak három Anticyrát utal ki a bolondnak (*Ars poetica* 300).

<sup>30</sup> Uo., 67. „Quod unum genus imitandi latissime patet. Nihil enim est, quod aliquo modo suum contrarium non habeat, quo vicissim uti possimus ad imitandum. Illud adde, quod hoc genus contrariorum similibus quoque in imitando plurimum prodesse constat; de quo in nostris formis multo copiosius agitur.” (70) Johann Sturm retorikájában (*De imitatione oratoria*, Strassburg, 1574, III, c. 2.) ugyanígy a változtatást, a *similitudo* és a *dissimilitudo* alkalmazását ajánlja imitálás esetén.

<sup>31</sup> Uo., 45: „si in aliena faciat, aliquo modo faciliorem, ac magis tutam scriptionem suam habebit omnino”; „quando legenti altera fortasse lingua minime nota esse poterit.”

Vergilius kapcsolatáról is mutatta – a hasonlatok körében. Az *Obsidio Szigethiana* hasonlatai közül számtalan mutat jelentős önállóságot, annak ellenére, hogy klasszikus vagy tassói alapokon nyugszanak. A legjellegzetesebb példa talán Cumilla két hasonlata lehet: először a XII. ének 22. versszakában szerelmi szenvedéséről olvassuk, hogy „Ő is, mint szarvas gém, futkos az erdőkben, / Kinek nyíllal csinált vadász sebet mellyben”. Az *Aeneis* legközismertebb része, a IV. ének nyomán minden olvasó emlékezhetett a szerelmes Dido leírására:

uritur infelix Dido totaque uagatur  
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,  
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit  
pastor agens telis liquitque volatile ferrum  
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat  
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo. (4, 68–73)<sup>32</sup>

Ezt követően Cumilla elpanaszolja sorsát Fátinak, dajkájának, aki szintén érdekes teremtmény: egyrészt szerepe megfelel Dido nővérének, Annának, aki szintén arra buzdítja a pun királynőt, hogy engedjen a szerelemnek. (Aen. 4, 31–53 – mint látható, Zrínyi megcserélte a hasonlat és Anna buzdításának sorrendjét, de erről a szerkezeti változtatási technikáról még lesz szó.) Fáti viszont meglepő módon nem látszik olyan őszintének, mint Anna: Zrínyi szerint: „Ő mesterséges csinált szókat gondola, / Kivel az ő kedvét jobban megkapcsolá.” A „mesterséges csinált szavak” ötlete kicsit távolabbról kerülhetett ide: közvetlenül a Dido–Anna-jelenet után Iuno egyezkedni próbál Aeneas anyjával, Venusszal arról, hogy Aeneas maradjon Carthagóban, de Venus érzi, hogy Iuno nem őszinte, „*simulata mente*” beszél:

... sensit enim *simulata mente* locutam,  
quo regnum Italiae Libycas averteret oras (Aen. 4, 105–106).<sup>33</sup>

Így Fáti, aki tehát egyszerre Anna és Iuno, megpróbálja Cumillát meggyőzni arról, hogy ne báncódjon, a boldogtalan szerelmesek példáját idézve:

Akkor eszeveszettek bujdosnak világon,  
Mint nyíllal lútt medve vándorol barlangon,

<sup>32</sup> „Úgy fut az utcákon, mint szarvasünő, kit a pásztor / Kréta mezőin megcélzott és megsebesített: / Benne maradt-e a nyíl? a vadász nem tudja, azonban / Tudja a szarvasünő, s bár még megfutja sebével / Dictének vadonát, az a vessző érzi, halálos.” (Lakatos I. ford.)

<sup>33</sup> „Erre viszont – mert megsejtette, beszéde hamisság, / S célja: Itália nagyságát Libyába terelje” (Lakatos I. ford.).

Mely dictámust nem talál. Nevet ily dolgon  
Cupido, s boszuját vészi az bolondon. (XII, 34)

Ezt a hasonlatot a 22. versszakbeli hasonlat Zrínyi által készített variációjának tekinthetjük, ahogy azt Ricci is ajánlja: szarvas helyett medve szerepel, és ráadásul dictamust, ezerjófüvet keres, amit Vergilius és az ő nyomán Tasso szerint elsősorban sebzett kecskék keresnek orvosságként, medvék talán sosem.<sup>34</sup>

A XI. énekben, Deli Vid és Demirhám második, hitszegéssel végződő párbajánál a várból kilépő keresztény csapatot vezeti Vid:

Vid mégyen előttök, mint gallya tengeren,  
Kinek sok vitorlája lebeg az égben,  
Mert rettenetesen structollat fejében  
Mozgatja forgószelel, dárda forog kézben. (XI, 52)

A hasonlat ebben a meglepő formában, hogy a harcos a hajó, sisakforgója pedig a vitorla, azt hiszem, nem található meg Zrínyi egyetlen epikus forrásánál sem. Az alapötlet viszont talán kereshető Tassónak abban a hasonlatában, amikor visszavonulás közben a keresztények ostromtornyát hasonlítja kikötőbe érkező hajóhoz:

Da' gran perigli uscita ella [la torre] se 'n viene  
giungendo a loco omai di sicurezza.  
Ma qual nave talor ch'a vele piene  
corre il mar procelloso e l'onde sprezza,  
poscia in vista del porto o su l'arene  
o su i fallaci scogli un fianco spezza... (11, 84, 1–6)<sup>35</sup>

Az ostromtorony azonban majdnem összedől, még mielőtt elérné a biztonságos révet. Tasso hasonlata egyáltalán nem merész, hiszen két élettelen tárgyat vet össze egymással, Zrínyi ezzel szemben élő és élettelen, ráadásul a hasonlatot tovább bontja a vitorla és a sisakforgó képével. Azt, hogy talán

<sup>34</sup> Verg. Aen. 12, 411–415, szinte szó szerinti fordítása Ger. lib. 11, 72–73. Vergiliusnál a sérült Aeneasnak hoz Venus dictamust, amelyet a kecskék ismernek, Tassónál Goffredónak védőangyala, a kecskéket „maestra Natura” tanította meg a szer ismeretére. Marino az Adonében a sebesült szarvasok gyógyfüveként emlékezik meg róla (17, 144).

<sup>35</sup> „Kivergődve a rászakadt veszélyből, / a moloch biztos helyéhez közelget. / De mint a hajó, mely, hajtva a szélről, / bátran szeli a hullámteli tengert, / s zátonyra fut, mikor a rév felétör, / vagy alattomos sziklától reped meg...” (Hárs Ernő ford.)

tényleg ez a tassói hasonlat Zrínyi mintája, igazolhatja, hogy négy énekkel később Deli Vid és Demirhám újabb, végső párbajában ismét ugyanezzel a meglepő záróhasonlattal találkozunk, de más formában:

Öszvecsapának osztán oly kegyetlenül,  
Mint tengeren gállya ha kettő öszvedül;  
Az ki vizen marad, annak szüve örül,  
Az ki esőben van, annak kétségben hül. (XIV, 105)

Ebben a formában sem a korábbi kutatás, sem én nem találtam meg ennek a hasonlatnak a mintáját, de talán nem csak a véletlen kapcsolja össze azzal a Tasso-hellyel, ami – közel a fent idézethez – szintén két hajó összeütközéséhez hasonlítja az ostromtorony és a várfal harcát:

Viene aventando la volubil mole  
lancie e quadrella, e quanto può s'accosta,  
e come nave in guerra nave suole,  
tenta d'unirsi a la muraglia opposta... (11, 47, 1–4)<sup>36</sup>

A hasonlatok szereplői azonosak, csak Zrínyi önállóan formálta tovább azokat: egyrészt „a contrario” az előket élettelenül helyettesítve, másrészt „a simili” tovább folytatva a vitorla és a sisakforgó hasonlóságával. Talán még jobb példa lehet az „a contrario” típusú átalakításra, amikor a várban bennszorult Delimán először gondol arra, hogy ideje visszatérni saját táborába:

Akkor legelsőben vette magát eszben  
Delimán, hogy nem jó néki késni itt benn.  
Mint szüves oroszlán sok vadászt erőben  
Ha lát, nem fut, haraggal előttök mégyen. (X, 86)

Tassónál ezzel szemben csak azt a változatot találjuk meg, hogy a bátor oroszlán – bármennyire nélkülözi is a félelmet – mégis menekül:

Fugge egli al fine, e ben la fuga è tarda,  
qual di leon che si retiri in caccia,

<sup>36</sup> „Lándzsák, nyilak repülnek a molochból, / mely igyekszik közel jutni a falhoz, / hogy mint hajó szokott, ha csata tombol, / hajóhoz állni, úgy tapadjon ahhoz.” (Hárs Ernő ford.)

ma pure è fuga, e pur gli scote il petto,  
timor, sino a quel punto ignoto affetto. (13, 28)<sup>37</sup>

A szigeti Zrínyihez is kapcsolódik egy meglepő kép, amelyet az „a contrario” hasonlatimitáció segítségével értelmezhetünk. A XI. énekben, Deli Vid Demirhámmal folytatott párbaja és a törökök hitszegése után a szigeti hős hatalmas mészárlást visz végbe:

Holttestek között jár, mint kegyetlen halál,  
Török vérben gázol, mint tengerben kűszáll;  
Senki ő eleiben fegyverrel nem áll,  
Bajvivó társára senkire nem talál. (XI, 97)

A meglepő, elmés pont a hasonlatban a mozgást végző elemek felcserélése, a hasonló és hasonlított szembeállítás: Zrínyivel szemben a kűszál mozdulatlan, nem gázol. Az *Aeneis* megfelelő helyén így is találjuk, minden *argutia* nélkül:

ille [Mezentius] velut rupes vastum qui prodit in aequor  
obvia ventorum furiis expostaque ponto  
vim cunctam atque minas perfert caelique marisque  
ipsa immota manens... (Aen. 10, 693–696)<sup>38</sup>

Talán a latin *prodit* ige kettős jelentése ihlette meg Zrínyit: a szó alapjelentése *előremegy*, de ezen a vergiliusi helyen jelenti azt, hogy a kűszikla „kiáll”. Számos példával lehet még igazolni a hasonlatok átalakításának elvét, amelyeket itt nem részletezek: a különféle állathasonlatok esetében Zrínyi igen gyakran formálja önállóan a helyzeteket, vagy épp más állatokat helyettesít be, ahogy előbb a diktamust kereső medve és a szarvas esetében láttuk.<sup>39</sup> Az

<sup>37</sup> „A hős megfut, s bár nem nagyon sebes, mint / a meghajszolt oroszláné futása, / mégiscsak futás; vadul ver a szíve, / eddig nem ismert érzéssel telítve.” Homéroszi forrása az Il. 17, 109–112 (Menelaosz kénytelen otthagyni Patroklosz holttestét akarata ellenére, mint kelletlenül elkullogó oroszlán), egy másik helyen viszont épp ellenkezőleg, a bátor, nem futamodó oroszlán végül meghal (Il. 12, 41–48): egyedül Zrínyinél éli túl a találkozást a bátor oroszlán.

<sup>38</sup> „Ő, valamint kűszál, mely a tág tengerre benyúlván / Állja, kiteve a tajtéknak, haragos viharoknak, / mennybolt és mélyvíz minden mérgét, veszedelmét, / Úgy dacol...” (Lakatos I. ford.)

<sup>39</sup> Más példák: „mint kölykét vesztett leopárd” (IX, 74) – Hom. Il. 18, 320 (a szarvast kereső vadász az oroszlán kölykét rabolja el); Zrínyi megtér Szigetbe, mint kölykéhez az ellenséget előző oroszlán, a többiek pedig örülnek neki, mint kölykök az anyaoroszlának (X, 105) – Ger. lib. 9, 29 (anyaoroszlán kölykeit magával viszi, hogy vadságra

említett helyzetekben természetesen nem erisztkus, aemulatív, hanem inkább transzformatív és disszimulatív jellegű imitációfelfogásnak felelnek meg Zrínyi sorai.

*Res és dictio: Borghini, Sambucus, Marino*

Már Ricci megemlítette azt a fontos feltételt, hogy az imitáció éppúgy kiterjedhet a mű invenciójára, dispozióijára, mint elokúciójára. Ha a költő alkotást szónoki műnek értelmezzük, ez azt jelenti, hogy az invenció és a dispozió utánzása a műnek nagyobb terjedelmű részét, epizódját, sőt alapgondolatát is érintheti, míg az elokúció, a beszéd feldíszítésének utánzása természetszerűleg rövidebb szakaszokra korlátozódik. Mai fogalmakkal élve az első utánzási lehetőség nagyobb szerkezeti elemek, történetek átvételére jogosít fel, míg a második a stílus ékesítésére. A 16. század második felétől találkozunk egyre több poétikában a generális és a partikuláris imitáció elkülönítésével. Vincenzo Borghini (1515–1580) *De imitatione* című, kéziratban maradt munkájában azt mondja: „in imitatione igitur duo mihi ... praecipue spectanda videri solent, verborum dilectus et eorum inter se collocatio, et quoddam quasi continuatae orationis filum.”<sup>40</sup> A szóválasztás, a stílus utánzása az elokúció imitációjára vezethető vissza, míg a folyamatos beszéd fonalát a mű egészének történetére, a mese utánzására érthetjük. Később ugyanezt a két kategóriát a *verborum electio* és a *compositio* utánzásának nevezi,<sup>41</sup> melyeket más szavakkal a *dictio* és a *res*, a stílus és a tárgy imitációjának hívhatunk. Megjelenik ugyanaz a különbségtétel Borghini kortársánál, Zsámboky Jánosnál is a *Cicero utánzásáról* írt dialógusában, de ő az univerzális és a szinguláris imitáció eljárásának nevezi ezt.<sup>42</sup> Magát az eljárást már egészen korán, Janus Pannoniusnál

---

tanítsa őket); Cumilla száraz, mint fű-fa télen – *Adone* 19, 414, 4 (az Adoniszért síró Vénusz vénái száradnak ki).

<sup>40</sup> *Scritti d'arte del Cinquecento*, kiad. Paola BAROCCHI, Milano, t.2., 1537. „Az imitációban, úgy gondolom, főképp két dologra kell figyelni, a szóválasztásra és azok egymás közti elhelyezésére, valamint a folyamatos beszéd fonalára.” Borghini, a bencés szerzetes, a 16. század közepi Firenze egyik szellemi kulcsfigurája, Vasari barátja, a Mediciek hű szolgája és számos ünnepi invenció szülőatyja volt. Legújabbán ld. róla: Rick A. SCORZA, *Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 66, 2003, 63–122. Invenciófogalmáról: R. A. SCORZA, *Vincenzo Borghini and Invenzione: The Florentine Apparato of 1565*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, 57–75, küll. 57–59.

<sup>41</sup> Uo., 1545.

<sup>42</sup> ZSÁMBOKY János, *De imitatione Ciceroniana*, Párizs, 1561, 37. Ld. VÁSÁRHELYI Judit, *Két XVI. századi magyar ciceróniánus*, *ItK* 82, 1978, 282.



felfedezhetjük a magyarországi irodalomban: Janus Guarinóhoz írt panegirikusának vázlatát egy sokkal rövidebb panegirikusból vette, amelyet Venantius Fortunatus írt Gogóhoz, Sigibertus frank uralkodó nevelőjéhez.<sup>43</sup> Janus csak a venantiusi – hagyománytörő – panegirikusz kompozícióját utánozza, de terjedelmét többszörösére növeli.

Ez a *res-verba* felosztás Marino írásaiban tűnik fel később: mikor az olasz költőt, Nápoly szírenjét bírálói lopással és plágiummal vádolták meg, *La Sampogna* című kötete elején, Claudio Achillinihez intézett levelében próbálta tisztázni magát a *furtum* vádja alól.<sup>44</sup> Ezért megkülönbözteti egymástól a fordítást, az imitációt és a fosztogatást (*rubare*). Az imitációt, mint már Ricci is, egyetemes emberi tulajdonságnak tekinti, „a termékeny képzelőerejű, találekony emberek pedig csírák gyanánt fogadva be a kedvelt irodalmi képeket, szinte mohón kapnak rajta, hogy a tanult eszméket újjászüljék, és a hasonlóból hirtelen más képeket fabrikálva, gyakorta akaratlanul is szebb dolgokat hozzanak létre”. A már Borghininél és Sambucusnál látott felosztást itt vezeti be: „Az effajta utánzás lehet egyetemes vagy csak részletekre terjedő. Az egyetemes az anyag kitalálásában, a részletes a gondolatokban és a szavakban jelentkezik; az első a hősi nemhez, a másik inkább a lírához való; amabban több költőiség van, és jobban el lehet rejteni, emez szemérmetlenebb és kevésbé dicséretes.”<sup>45</sup> Utána példák sorával igazolja azt, hogy az epikus költők hol használták az első eljárást, elsősorban Ariostótól és Tassótól szemezgetve, amelyeket, mint a kritikai kiadás kimutatta, Girolamo Ruscelli és Giulio Guastavini kommentárjaiból gyűjtött.<sup>46</sup>

Ez a felosztás jelentkezett az iskolai oktatásban is. Példaképpen hadd idézzem a jezsuita Martin Du Cygne (1619–1669) leírását, aki didaktikusan és érthetően fogalmazza meg az *imitatio* két fajtáját: „Quotuplex est imitatio? Resp.: Duplex, alia dictionis, quae in verbis et sententiis, vel iisdem, vel paullulum immutatis sita est. Sic Catilinae: *Quousque tandem abutere, peccator, patientia divina?*[...] Alia imitatio est rerum, cum ejus quem imitatur,

<sup>43</sup> RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes, *Janus Pannonius és Venantius Fortunatus*, in uő, „*Nympha super ripam Danubii*”. *Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből*, Bp., 2002, 37–44.

<sup>44</sup> A szöveg nagy jelentőségéről már szólt KOVÁCS S. I. 1985, 125.

<sup>45</sup> *A barokk*, kiad. BÁN Imre, Bp., 1963, 63.

<sup>46</sup> *La Sampogna*, kiad. Vania De MALDÉ, Parma, 1993, 49–50. Marino ennek ellenére kifejezetten „pasticheur”, különböző részleteket összeillesztő költőnek számít, és ebbe az irányba mutatnak Tasso kései művei is, pl. az *Il mondo creato* (A világ teremtmése), amelyben latin és görög forrásokból fordított versszakok százai vannak. Ld. Bruno BASILE, *Poeta melancholicus: tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, 1984, 192.



inventionem, aut dispositionem, aut elocutionem,<sup>47</sup> in re simili, vel dispari exprimimus.”<sup>48</sup> Fontos ez az utolsó kitétel, hiszen – bár talán nem öntudatosan, de – kizár egyfajta viszonyt minta és utánzat között: a semlegességet. Alexander Donatus (1584–1640), a Collegio Romano jezsuita retorikatanára *Ars poëticájában* (1631) hasonlóképp választja szét a szavak és a tárgy imitációját: „Márpedig az imitáció kétféle: az egyik a tárgyra, a másik a szavakra vonatkozik. A szavak utánzása magától értetődő. A másik az invenciót és a dispoziációt öleli fel, amelyek a maguk módján megvannak a költői műben – továbbá az érzelmeket, erkölcsöket, véleményeket, a kezdés, a kitérők, a befejezés mikéntjét, és más hasonlókat. Mindkétféle imitáció csodálatosképpen táplálja és tökéletesíti a szellemet.”<sup>49</sup>

Arra, hogy Zrínyi ismerte és használta ezt az elvet, számos példát hozhatunk. Cumilla beszéde Delimánhoz a XII. énekben (79–88), amelyben megpróbálja lebeszélni a tatár hőst arról, hogy visszatérjen Sziget alá, az *Aeneis* IV. énekét, Dido és Aeneas párbeszédét követi, ez a *res* imitációja.<sup>50</sup> A beszéd dikciója azonban néhány dísszel gazdagabb lett: ilyen például az, ahogy Cumilla, a szultán lánya Szulejmán örültségét jellemzi:

Elveszté az hadat császár Sziget alatt,  
Már te veszésseddel akarja jutalmát;

<sup>47</sup> A nemzeti nyelvű fordítások, írárok helyzete ehhez képest annyiban különbözik, ahogy azt Du Bellay is megállapítja, hogy az *inventio*t le lehet fordítani, az *elocutio*t nem. Ld. Von STACKELBERG, Jürgen, *Übersetzung und Imitatio in der französischen Renaissance*, Arcadia 1, 1966, 170.

<sup>48</sup> DU CYGNE, Martinus, *Fons eloquentiae studiosae juventuti patens*, ed. nova, ornatior et correctior, Coloniae Agr. 1754, 6. „Hányrétű az imitáció? Válasz: Kétrétű. Az egyik a dikcióé, ami az egyáltalán nem, vagy csak kissé megváltoztatott szavakra értendő. Így egy Catilina-jellegű beszéd: Meddig élsz vissza, te bűnös lélek, az isteni türelemmel? ... A másik féle imitáció, mikor annak, amit imitálunk az invencióját, dispoziációját, vagy elokúcióját utánozzuk hasonló vagy eltérő helyzetben.” Nem minden jezsuita retorikában szerepel ez a kitétel, pl. nem találjuk meg Cyprianus Soarius legszélesebb körben használt *Ars rhetoricájában*.

<sup>49</sup> Alexander DONATUS, *De Arte poëtica libri tres*, Roma, Guillelmo Faciotti, 1631, 85–86. (ELTE EK Ha 412) Lib. I. ca. 34. „Iam vero imitatio est duplex, alia rerum, alia verborum. Imitatio verborum ipsa se indicat. Altera inventionem, dispositionemque complectitur, quae in opere poetico propria quadam ratione servantur: item affectus, mores, sententias, modum inchoandi, digrediendi, concludendi, et alia huiusmodi. Vtraque imitatio ingenium mirifice alit, ac perficit.” Donatiról, a római mérsékelt barokk jelentős képviselőjéről ld. *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 41., 9–10 és Mario COSTANZO, *L’Ars poetica di Alessandro Donati (1633)*, in uő, *Critica e poetica del primo Seicento III.*, 75–88. (C. csak a második, kölni kiadást ismeri, innen a későbbi évszám).

<sup>50</sup> Verg. Aen. 4, 305–330, 362–392. Vö. Ger. lib. 16, 57–61. (Hom. Od. 5, 130.) GREKSA, 136–137.

Te vitéz fejedbül tenni akar prédát,  
S végezni akarja ezzel tragédiát. (XII, 82)

Az egész ostromot összefoglalóan tragédiának fogja fel Cumilla (ahogy korábban maga Delimán is: „Csuda tragédiát készít elméjében / Császár, kit nevetni fog Zrínyi Szigetben.” XI, 28) – ez Tassót idézi az olvasó emlékeztetőbe, ahogy az utolsó ostrom kezdete előtt Soldano egy toronyból szemléli a harcot:

e mirò, benché lunge, il fer Soldano  
mirò, quasi in teatro od in agone,  
*l'aspra tragedia de lo stato umano:*  
i vari assalti e 'l fero orror di morte,  
e i gran giochi del caso e de la sorte.<sup>51</sup> (20, 73)

Tasso eposzának kozmikus meditatív jellege, a hadszíntér sötét irracionálisának érzékeltetése hiányzik a *Szigeti veszedelemből*, hiszen ez ellenkezne a végső üzenettel, ami nem a *vita contemplatívát*, hanem a *vita activát* állítja példaként a magyaroknak. Itt mégis átszüremkedik Tasso pesszimizmusa Zrínyi eposzába, ornamentumként egy idegen történetbe illesztve. Tasso magányos Soldanójának epikai ősei között ott van a pusztulást sejtő Priamosz, aki Helénával a várfalról nézi a felsorakozó görög harcosokat (II. 3.), Zrínyi a török tábor belső konfliktusában, a szerelmi végzet tragédiájában idézi fel ezt a jelenetet.

Cumilla didói szavai után Delimán dönteni kényszerül, és Zrínyi a tatár hős nehéz helyzetét ismét egy nem *Aeneis*-beli versszakkal érzékelteti:

Mit csináljon tatár? Ide vonsz tisztesség,  
Oda Cumilláért, mint kénkű, szüve ég;  
Őbenne hadakozik két nagy ellenség,  
Mellyek közzül győzé végre az tisztesség. (XII, 89)

Az ambivalenciának ez a leírása Erminia kétségeinek jellemzéséből származik, aki Tankrédibe szerelmesen vállalja, hogy ellopja Clorinda harci öltözetét és az ellenség között bolyongjon:

<sup>51</sup> „a vad Szultán, s a messzeségbe nézett; / s úgy látta, mint színházban vagy porondon, / mily keserves gyász az emberi élet: / hányféle halál réme ostromolja, / mily szeszélyesen játszik vele sorsa.” (Hárs Ernő ford.) Ennek a tassói részletnek kitűnő elemzése Walter MORETTI, *Cortesia e furore nel Rinascimento italiano*, Bologna, 1970, 42–55.

pur se non de la vita, avere almeno  
de la sua fama dée temenza e cura,  
e fan dubbia contesa entro al suo core  
*duo potenti nemici*, Onore e Amore.<sup>52</sup>

Tasso ezután hét ottáva hosszan idézi a két Érzelem szónoklatát, és végül Erminia lelkében – szemben Delimánnal – a Szerelem győz. Vergiliusnál is megvan ugyan impliciten ez a konfliktus, amelyre a régebbi kutatás forrásként utalt,<sup>53</sup> de Tasso eposzában Zrínyi sokkal jobban megfogalmazva találta meg a probléma lényegét, ezért innen vette át a leírást, ezzel a dictióval ékesítette fel az elbeszélést (*res*).

### *Transpositio: Johannes Sturm*

Az imitáció előző két elve egyrészt rámutatott az *a simili* – a *contrario* történő változtatás elvére, másrészt arra, hogy másképp kell bánnunk a cselekmény tárgyával, mint a szavakkal, a dolgok (*res*) és a szavak (*verba*) külön imitálhatók. Johann Sturm 1574-ben megjelent, de nagyjából 1530-tól fogva folyamatosan készülő retorikájában (amely Zsámboky, volt tanítványa művére is jelentős hatást tett)<sup>54</sup> ráismert arra, hogy tulajdonképpen a költők idézetei nem sokban különböznek a *colores rhetoricitől*, a többi szónoki eszköztől, amelyeket beszédünk ékesítésére használunk, ezért, ha el akarjuk rejteni az imitációt, ugyanazokkal a módszerekkel élhetünk, amelyek a szóalakzatok (*figurae verborum*) alapját adják, és amelyeket átfogóan metaplasmusnak nevez a retorika (a szavak hangtani módosítása költői célokra, elsősorban a metrikus verselésben). Ezek, mint ismeretes, a hozzátétel (*appositio*), az elvétel (*detractio*), az áthelyezés (*transpositio*) és a felcserélés (*immutatio*),<sup>55</sup> de ezek-

<sup>52</sup> „ám ha életét nem is, helyette / oltalmazza legalább jóhírét meg: / szívében hatalmas szembenállók, / a Tisztesség s a Szerelem csatázott.” (Hárs Ernő ford.) A Tasso-kommentárok utalnak arra, hogy az Amore-Onore kettősség már az *Amintában* megvan (sc. II, 358–381), ott azonban hosszabb panegirikuszt kap mind a Tisztesség, mind a Szerelem.

<sup>53</sup> Vö. Verg. Aen. 4, 347 és 4, 396. CSERÉP, 27, 19; vö. még BARTAL, 1894, 755.

<sup>54</sup> TÉGLÁSY Imre, *A nyelv- és irodalomszemlélet kezdetei Magyarországon (Sylvester Jánostól Zsámboky Jánosig)*, Bp., 1988, 108–109, 158–159. Sturm Zsámboky mellett más magyarokat is tanított: BUCSAY Mihály, *Belényesi Gergely, Kálvin magyar tanítványa*, Bp., 1944, 70–78 (de Belényesiről vö. ItK 1970, 129–151) és ECKHARDT Sándor, *Magyar szónokképzés a XVI. századi Strassbourghban, Értekezések a Nyelv- és Széptudományok Köréből*, 26/5, 1944.

<sup>55</sup> Az *adiectio-detractio-transpositio-immutatio* eljárásainak négyesét az imitációelméletre Macrobius alkalmazza, de nem pontosan ezeket a fogalmakat használja, csak körülírja ezeket az eljárásokat a *Saturnalia* 5–6. könyvében. A korábbi antik retorikai irodalom csak

hez Sturm hozzávesz még két módszert, a retorika más területeiről: a bőséget (*copia*) és a tömörséget (*brevitas*).<sup>56</sup> „Hozzáétel az, amikor valamit a modellhez hozzáillesztünk: vagy a kezdetére, vagy a végére, vagy valamit közbehelyezünk. Ezzel ellentétes az elvétel, amikor erről a három helyről valamit elveszünk. Az áthelyezés az, amikor mondataink változtatlanok maradnak ugyanabban a fordításban, parafrázisban vagy átrendezésben, de más helyre helyezzük át mondatainkat. A felcserélés az, amikor elleplezzük az anyagot, és a szavakat. A bőség, amikor kevés mondatból sokat csinálunk, kevés szerkezeti részből többet. Ugyanígy van ez a díszítményekkel és a versmértékkel is. A tömörség az, amikor a bőséges tárgyat összefoglaljuk. És szinte az összes felsorolt dolgot megfigyelhetjük Vergilius kezdő soraiban.”<sup>57</sup> Sturm

a fonetikai-ortográfiai variánsok tárgykörében tárgyalja ezeket az alakzatokat. Ld. Alexandru N. CIZEK, *Imitatio et Tractatio: Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994, 122–130 és Douglas KELLY, *The Conspiracy of Allusion: Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Leiden, 1999, 71–76.

<sup>56</sup> STURMIUS, i. m., liber III, cap. III, H6r (ugyanaz megvan a könyv Schola-részében, előadásformában: VI-3). A mű néhány részlete szerepel fordításban a *Retorikák a reformáció korából* (szerk. IMRE Mihály, Debrecen, 2000, 153–183) kötetben, ez éppen nem. A metaplasmus felsorolt négy eszközének ókori eredetéről ld. Wolfram AX, *Quadrupertitatio: Bemerkungen zur Geschichte eines aktuellen Kategoriensystems (adiectio-detractio-transmutatio-immutatio)*, *Historiographia Linguistica* 13, 1986, 191–214. A metaplasmus fogalma a magyarországi retorikai irodalomban csak verstani-szóalakzati értelemben volt ismert: BARTÓK, i. m., 41–48. Elsősorban a  $\mu$  csoport és Heinrich Lausberg nyomán ez a négy metódus a modern retorikai szakirodalomban nemcsak a szóalakzatok, helyesírási variánsok képzéséhez használható retorikai eljárásként szerepel, hanem az elokúció minden „kódtól”, normától, „nullfoktól” való eltérésére alkalmazható. (Erről ld. J. ENGELS, *Metaplasmus*, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, 1183–1190; „Änderungskategorie” – Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, 1990, § 462.) A *De imitatione oratoriá*ról tudtommal nem készült modern elemzés, viszont Sturm ciceroniánizmusát korábbi művei alapján tárgyalja Véronique MONTAGNE, *Jean Sturm et Valentin Erythraeus ou l'élaboration méthodique d'une topique dialectique*, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 63, 2001, 477–509, főképp 506–507. Korábbi műveit tárgyalja csak a *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, szerk. Marc FUMAROLI, Párizs, 1999, 101–107, 346–347, imitációelméletét csak kétszer említi (355, 361), de forrásairól, ha vannak, nem szól (ahogy általában az imitációról is csak keveset). Az angol Roger Ascham *Scholemastere* (1570) szerint Sturm a legjobb útmutató az imitáció terén („farre best of all, in mine opinion”), mert példái jobbakként, mint bárki másé, még Ricciéi is. T. S. BALDWIN, *William Shakspeare's Small Latine and lesse Greeke*, Urbana, 1944, I, 439–440.

<sup>57</sup> „Est autem Appositio, quoties aliquid ad exemplum additur: aut in principio: aut ad extremum, aut aliquid in medio interponitur. Detractio contraria ratio est, qua in his tribus locis aliquid tollitur. Transpositio, cum manentibus sententiis, in eadem conuersione aut circumscriptione, collocatione, solum in alium locum migrant sententiae. Immutatio, est materiae et verborum facta dissimilitudo. Copia, est ex paucis sententiis plures factae, ex paucis membris numerosiora. Idem sentiendum de ornamentis, de numeris. Breuitas, est

szerint Vergilius a híres négy sort (*Ille ego...*) tette hozzá a szokásos epikus kezdéshez, ez volt az *additio* az imitációban – ezt csak a grammatikusok vették el tőle *honoris causa* (tisztesség okán?, a „teleszájú kezdés” ellen?). Ezáltal a szokásos mûzsai segélykérést a szöveg közepébe helyezte – ez a *transpositio*. Vergilius invokációja (*Musa mihi causas memora...*) sokkal bőbeszédűbb (*copia*), mint Homéroszé – Vergiliusé öt sor, Homéroszé kettő. Homérosz egy sorát végül Vergilius saját invokációja végére helyezte (*transpositio*). Az *immutatio*ra először Hésziodosztól hoz példát: ahogy Homérosz Akhillész haragját és Odüsszeusz bolyongását írta meg, úgy Hésziodosz Zeusz erejét (*vim Iovis*) teszi a *Theogonia* tárgyává, majd Vergiliusnál elemzi végig Odüsszeusz és Aeneas szerepazonosságát, mint az *immutatio* eredményét: egyik görög, a másik trójai, mindkettő hajón utazik, az egyik haza igyekszik, a másik menekülve keres új hazát, az egyik Kalüpszóhoz, a másik Didóhoz tér be. Ezt követően Sturm még részletesebben mutatja be ugyanennek a hatféle imitációs technikának a használatát Horatius és Pindaroszköltészetének viszonyában.

A protestáns Sturm újítása, hogy a szóalakzatok típusait a költői imitáció eszközeinek tette meg, nem maradt visszhangtalan: legalább két helyen előfordul a 17. században az *imitation*nak ez a csoportosítása, és érdekes módon mindkét szerző jezsuita. Alexander Donatus, az egyik legfontosabb jezsuita poétika szerzője, a szavak utánzásánál különbözteti meg ezeket az eljárás módokat: „Tehát, hogy dicséretes legyen az imitáció, három segédeszközzel lesz szükség: a hozzátételre, elvételre és a felcserélésre. A hozzátétel, vagy a szavak túlcsoportosulása az, amikor a költő kiválasztott helyét más szavakkal kibővítjük és kiszélesítjük... Az elvétel a hozzátétel ellentéte, a bőségesen kifejtett tárgyat néhány szóval foglaljuk össze... A felcserélés pedig az, amikor szinte ugyanazt más szavakkal foglaljuk össze, vagy más jelentéssel látjuk el.” A felcserélés eljárásán belül előfordulhat *aequivalentia* – egyenértékűség, ha például prózát teszünk át versbe. (Gondoljunk arra, hogy Zrínyi Istvánffy latinját verseli meg számos helyen!) Különösen ajánlott a felcserélés esetén az ellentétezés együttes alkalmazása, vagy pedig, ha az imitált rész nem metaforikus (*figurata*), akkor díszítsük metaforákkal, ha pedig metaforikus, akkor fasszuk meg ezektől a díszektől.<sup>58</sup>

reuocatio rei copiosae, ad paucitatem. Atque haec prope omnia in Virgiliano exordio animaduerti possunt.”

<sup>58</sup> DONATUS, i. m., 94–97 (a példák elhagyásával): „Igitur ut cum laude fiat imitatio verborum, tribus opus erit adiumentis: adiectione, detractio, commutatione. Adiectio, sive excessus verborum est, cum propositus poetae locus pluribus [verbis?] extenditur et amplificatur.[...] Detractio adiectioni contraria, rem copiosius expositam paucis complectitur. [...] Est igitur Commutatio cum eadem fere, aliis verbis complectimur, aut alio sensu immutamus.”

Jacobus Masenius (1606–1681),<sup>59</sup> a népszerű jezsuita tankönyvíró Sturmhoz hasonló módszereket ajánl Cicero szónoklatainak utánzásához a 17. század közepén: „mivel hatféle módszer van, amire imitáció közben tekintettel kell lennünk, az áthelyezés [*inversio*], felcserélés, a hozzátétel, az elvétel, felcserélés, ellenkező és hasonló, ugyanezek a dolgok komolyabb témáknál is segítségünkre lehetnek. Akár verset, akár történelmet, akár szónoklatot, akár valami mást írunk, teljes szöveghelyeket és könyvek tartalmát is utánozhatjuk. Mert elkerülhetetlen, hogy olyan tárgyról írjunk, amelyekről már írtak mások előttünk”.<sup>60</sup> Masen ugyan a bőség és a tömörség helyett két másik módszert tesz a metaplasmus technikái mellé, az ellentéteztést és a hasonlóságot, amelyekkel már Riccinél találkoztunk, de elképzelése az imitációról egészen véve hasonló Sturméhoz.

Balassi, ahogy látni fogjuk, imitált költeményeinek nagy részében lineárisan követi az eredeti verseket, nem alkalmazza a *transpositio* eszközét, csak bőséggel, illetve tömörséggel él, gazdagítja vagy rövidíti az eredeti költeményeket. Zrínyi ezzel szemben kifejezetten gyakran használja a jelenetek, a nagyobb szerkezeti egységek, epizódok imitációjánál, a *res* utánzásában az egyes részek áthelyezését, mind eposzában, mind pedig lírai költeményeiben. Példaképp az eposz egyik legegységesebben imitált jelenetét választottam, Halul bék és Demirhám követségét Sziget várában (VI, 1–51), mivel a rész alig tartalmaz dikcióimitációt, máshonnan vett ornátust. (A felsorolásban az egyes versszakok után kurzívval jelzem, hogy melyik sturmi eljárásnak feleltethető meg az adott helyen Zrínyi imitációja.) Ahogy már Arany is rámutatott jegyzeteiben, majd Greksa részletesen leírta, itt Alete és Argante követsége (2, 58–90) szolgáltatta a behelyettesítés (*immutatio*) alapját, és ez annyi-ből is jó választás volt, hogy a később Deli Viddel párbajozó Demirhám legközelebbi párja a *Megszabadított Jeruzsálemben* Argante, aki Tancredival folytat párbajsorozatot.<sup>61</sup>

Tasso jelenete a követek közeledésével kezdődik, ismeretlen ruhában, de nyilvánvalóan békés szándékkal érkezik Alete és Argante, számos apród

<sup>59</sup> Maseniusról és magyarországi hatásáról ld. TÜSKÉS Gábor, KNAPP Éva, *Jacob Masen irodalomelméleti műveinek magyarországi hatástörténetéhez*, ItK 108, 2004, 139–154.

<sup>60</sup> Jakob MASEN S. I., *Palaestra Styli Romani, Quae Artem & praesidia Latine ornatque quovis styli genere scribendi complectitur*, Cum Brevi Graecarum & Romanarum antiquitatum compendio, Et Praceptis Ad Dialogos, Epistolas, & Historias scribendas legendasque necessariis, Köln, 1659, 117: „Cumque sex ea sint, quae imitando spectari oporteat, *inversio*, *additio*, *detractio*, *immutatio*, *contrarium*, *simile*, possunt eadem nos gravioribus etiam in rebus adiuvare. Sive enim carmen, sive historia scribatur, sive oratio, seu quidquid mandari solet litteris, locos etiam integros, et argumenta librorum quibimus [sic!] imitari. Ac ne fieri quidem potest, quin saepissime tractemus, quae ante nos alii scripserunt.”

<sup>61</sup> ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241; GREKSA, 45–48.



kíséretében a keresztények emmauszi táborába – Zrínyi az érkezést elhagyja (*detraction*), és csak Szulimán kissé távoli táboráról tesz említést, amely épp olyan messze lehet Szigettől, mint Emmausz Jeruzsálemtől (VI, 1). Halul és Demirhám egyiptomiak, ahogy Alete és Argante is az egyiptomi király követeként érkeznek, további közös vonás, hogy a szónok Alete és Halul valódi egyiptomi, a vad Argante viszont cserkesz, csak egyiptomi szolgálatban áll, Demirhám pedig arabiai szerecsen.<sup>62</sup> Alete leírása egy sokkal itáliaibb, udvaribb személyiséget sejtet, mint Halul bégé (VI, 2–3: 2, 58). Alete alacsony sorból származik, de sokra vitte, hajlékony jellemű (*pieghevoli costumi*), színlelő (*vario ingegno al finger pronto*), sőt csalfa (*a l'ingannare accorto*), mások háta mögött gyalázkodó (*gran fabbro di calunnie*) – egyszóval az itáliai udvarok becstelen színlelője. Halul bég ezzel szemben előkelő születésű (*contrarium*).<sup>63</sup> Ismeretes, hogy az alacsony sorból való származás Zrínyi számára nem jelentett becstelenséget („Ha disznó túrná is ki az embert, csak ember legyen!”),<sup>64</sup> Alete felemelkedő alakjához közelebb áll a seregszámla Olindusa, aki „okosság után / Ment mind nagyobb tisztre; végre lett kapitán” (I, 81), Halul bég csak a mézzel kevert szavakat örökli meg Alététől, udvari csalfaságát nem (VI, 3). Hasonlóképp az udvari kultúra hiányát jelzi később az is a jelenetben, ahogy Zrínyi Goffredo békét elutasító válaszát fordítja:

Jó követ, okossan nekünk megbeszéléd,  
Lágyon s haraggal is urad követségét; (VI, 39)

Tasso Goffredója nemcsak lágy és haragos üzenetről beszélt, hanem *udvarias* és fenyegető szavakról, de az „udvarias” szó helyett Zrínyi inkább a „lágý” terminust használja:

Messaggier, dolcemente a noi sponesti  
ora *cortese*, or minaccioso invito (2, 81)<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Bár Demirhám testvérét, Alderánt Zrínyi egyiptominak nevezi. Szulejmán táboráról és a kétnapi pihenőről Istvánffytól tud: „Solimanus qui jam Harsanum pervenerat, post bidii quietem militibus concessam” (Ld. a dolgozatomban végén található táblázatot!)

<sup>63</sup> Vö. Torquato ACCETTO, *A becsületes színlelésről*, ford. VÍGH Éva, Bp., 2003.

<sup>64</sup> ZK, 164, 494.

<sup>65</sup> Zemplényi Ferenc szerint a *cortese*, *courtois* szónak nem létezett megfelelő magyar fordítása a régiségben. ZEMPLÉNYI Ferenc, *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*, Bp., 1998, 28–31, 64–67. A Tarnai Andor által a Jókai-kódexből idézett adatok (ahol az „odvar módra”, „odvar szerént” szerepel a latin *curiose* fordításaként) a maguk egyediségében Zemplényi tézisének erősítik. (Ld. TARNAI Andor, *A magyar nyelvet írni kezdők Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Bp., 1984, 255.)



De térjünk vissza a VI. ének elejére: a „mézzel kevert szavak” Halul bég leírásában Tassónál Argante jellemzése után következnek (2, 61, 5–6), itt a sorrendet felcseréli (*transpositio*). Demirhám és Argante bemutatása következik ezután a két eposzban, itt Demirhám karrierjét nem ismerteti Zrínyi, mint Tasso Argantéét, viszont részletezi Argante jelzőit (kérlelhetetlen, vad, istentelen), és egy másik Tasso-helyről vett gigász hasonlattal ékesíti fel (Ger. lib. 9, 3, 3–6 – *additio*) Demirhámot. Ezt követően a Tasso- és a Zrínyi-versszakok teljesen azonos rendben követik egymást (VI, 9: Ger. lib. 2, 60[7–8]–61; VI, 10–13: Ger. lib. 2, 62–64; VI, 14, 1: Ger. lib. 2, 65, 1), de néhány elemet hozzáad Zrínyi Alete szónoklatához, amelyek török *couleur locale*-t adnak beszédének (*additio*): Halul bég megemlíti az aranyalmát, amely a törökök fátumát őrzi;<sup>66</sup> egy Marinóhoz méltó, invenciózus hasonlattal ad ornátust beszédének („Meg is fényesíti [Isten], mint napot, holdunkat”);<sup>67</sup> és felidézi Tahmaszp (Thamma) perzsa sah történetét, amelyről a történetíróknál olvashatott Zrínyi.

Alete nyakatekert és ékesszóló szavai elmaradnak („ha a Hit nem lehet közös, legalább az Erény és Szeretet egyesítse a két vezért”, 2, 64), Zrínyi minden bizonnyal semmiképp sem akarta az Erényt és a Szeretet kapcsolatba hozni Szulejmánnal, még álságos szónoklatban sem, ehelyett pénzt és vezérséget ajánl Halul Zrínyinek. A 26. versszaktól veszi fel újra a *Megszabadított Jeruzsálem* fonalát (VI, 26, 1: 2, 68, 1), Alete rossz tanácsadókra tesz célzást, melyet Zrínyi egy metaforával gazdagít, a rossz tanácsadók „füst szókkal” biztatnak (*adiectio*). Itt ismét egy szerkezeti cserére lehetünk figyelmesek (*transpositio*), a 27. versszak első két sora a *Jeruzsálem* 69., második két sora a 67. versszakát imitálja:

Csiklandós szók ezek, és mind esztelenek!

Ki fogja tartani aztot vitézségnek,

<sup>66</sup> Az aranyalmáról ld. FODOR Pál, *Az apokaliptikus hagyomány és az „aranyalma” legendája. A török a 15–16. századi magyar közvéleményben*, in uő, *A szultán és az aranyalma*, Bp., 2001, 179–211. Lehetséges azonban, hogy Zrínyi egyszerűen az országalma, a királyi hatalom vagy a kincs szinonimájaként érti, többletjelentés nélkül, ahogy Listiusnál fordul elő: II. Lajos mennybemenetelekor „Kin az arany alma, Istáp, és Korona, Martyrumsagh ruhája” (*Magyar Márs*, XII, 29), később ugyanott pedig Mária mondja Jézusnak II. Lajosról: „Ez-is az én szolgám, s drága arany almám, vólt Világi éltében” (XII, 41).

<sup>67</sup> Hasonló *argutia* Marinónál a *La Galeriában* Andrea Doriáról, a törökverő dogéról: „E se tremante non fuggia Fortuna, / facea malgrado de le genti infide, / là dove surge il Sol, cader la Luna.” („És ha a remegő Fortuna nem futamodott meg, [Doria] a hitetlen népek ellenére, elsüllyesztette / ott a Holdat, ahol a Nap kel fel.”) Azaz Keleten verte meg a törököt.

Egynihány hogy állott ellent százezernek?  
Minden fogja nevezni vakmerőségnek.

dolci cose ad udir e dolci inganni  
ond'escon poi sovente estremi danni. (2, 69, 7–8)  
Ben gioco è di fortuna audace e stolto  
por contra il poco e incerto il certo e ,l molto.  
(2, 67, 7–8)

Az egyes versszakok azonosítását már Greksa elvégezte, és ezt most nem kívánom megismételni, csak utalnék rá, hogy hányszor fordul elő még a jelenet során ilyen csere: a VI. ének 28–31. versszaka a *Jeruzsálem* második énekének 71(7–8)–72. versszakát imitálja (ahol a „rákháton” segítséget hozó német helyett Tassónál a közismerten hazug görögök szerepelnek példaként), majd a rákövetkező 32–33. versszakot az ezt megelőző tassói részletből, a 66–67. versszakból veszi át szinte szó szerint Zrínyi, a 34-et pedig a 2, 70-ből (*transpositio*). Ezután meglehetősen sokáig, hat versszakon keresztül lineárisan követi Tasso cselekményét (VI, 35–40 = Ger. lib. 2, 73–81), de a VI, 41. versszakban ismét előrenyúl a Jeruzsálem második énekének 87. versszakához, majd a következőben visszatér a 82-hez. A követség és a tárgyalások befejezését végül Arganténak és Demirhámnak köszönhetjük, akik dühösen kiáltanak fel: „O sprezzator dele più dubbie imprese” (Ó te, Goffredo, aki megveted a legkétségesebb kalandokat) – mondja ironikusan Argante az őszintének látszani kívánó Goffredónak; Demirhám pedig ironia nélkül, Tassóval épp ellenkezőleg (*contrarium*) Zrínyit vádolja retorikussággal: „Mert én nem érthetem, kerülő beszédben csavarogsz.” Argante és Demirhám a római Fabius Maximus teátrális gesztusával palástjából bugyrot formál, és abból kell választania Goffredónak és Zrínyinek háborút vagy békét. A jelenetet a költő Zrínyi egy *adiectio*-val zárja, a magyarok Zrínyi válaszát meg sem várva „Fegyvert! Fegyvert!” kiáltanak, és a harcot választják. Bár a *Jeruzsálemben* is ugyanez történik, de itt Tasso nem idézi az „All’arme” kiáltást, mint máshol (pl. Ger. lib. 11, 19–20; 12, 44), csak elbeszéli, hogy „tutti commosse a chiamar guerra in un concorde grido” – „mindenki háborút kiáltott egységes üvöltéssel”. Fontos, hogy Zrínyi elhagyja az allegorikus alakokat (Furor, Discordia), akiket Argante az öléből húzott elő, és Homérosz hatása szempontjából jelentős, hogy elmarad a történet végéről a követek *Íliászra* emlékeztető megajándékozása is (*detractio*).

Hasonló módszerrel számtalan helyen találkozhatunk Zrínyinél, a *transpositio*, az események sorrendjének megváltoztatása egyik alapvető eszköze

az imitációnak, hogy a költő a művét sajátjává tegye. Nemcsak Tassóval vagy Vergiliusszal tesz így Zrínyi, hanem Karnarutiécsal is (pl. V, 63: Karnarutié, 3, 115–118; V, 64, 3–4: Karnarutié, 3, 141–143; V, 67: Karnarutié, 3, 132–138; V, 68: Karnarutié, 3, 150–152).<sup>68</sup> A VII. ének Farkasich-síratójánál (39–45) is észrevehetjük ezt a jelenséget: amint már arra a párhuzam felfedezője, Amedeo di Francesco is utalt, az eredeti Marino-költemény versszakjainak sorrendjét megváltoztatta Zrínyi.<sup>69</sup> Hasonló eljárásra lehetünk figyelmesek az idilliumoknál, ahol az I. Idillium az *Ergasto sóhajai* (I sospiri d'Ergasto), a II. Idillium pedig a *Fukar nimfa* (La ninfa avara) és a *Syrinx* (Siringa) című Marino-idillek versszakjainak nem lineáris felhasználásából keletkezett.<sup>70</sup> Az *Orpheus Plutónál* lineáris Marino-imitációja, ahol a Zrínyi-versszakok a Marino-sorok rendjében követik egymást, kivételesnek tekinthető ebből a szempontból. Talán azt a feltételezést is megkockáztathatjuk, hogy a rendezettség annak köszönhető, amit Zrínyi jegyzett ehhez a vershez a zágrábi Syrena-kódex margójára: „Istud opus sine studio feci, nec dignum apparet”<sup>71</sup> – azaz kellő stúdium, igyekezet nélkül írta ezt az Orpheus-költeményt, és méltatlan a kötet egészéhez. Jóllehet ezzel a kijelentéssel ma már vitatkoznánk épp a gyakorlott költő könnyed rímei miatt, Zrínyi számára az igazi stúdium minden bizonnyal a gondos, nem lineáris imitáció lett volna.

Georg Nicolaus Knauer, aki a legalaposabban és legteljesebben vizsgálta eddig az *Aeneis* és a homéroszi eposzok összefüggéseit, összefoglalta azokat a módszereket, amelyeket Vergilius felhasznál a homéroszi szöveg átalakításához. Ezek a metódusok minden bizonnyal elevenek maradtak a későbbi eposzszerzők számára is, bár az ókorból nem tudunk írott imitációs módszertanról.<sup>72</sup> A Knauer által felsorolt eljárásokat Szörényi László rendszerezte

<sup>68</sup> HAJNAL Márton, *Karnarutié és a Zrínyiász*, Bp., 1905, 22 alapján. (Különnyomat EPhK 29, 1905.)

<sup>69</sup> Amedeo di FRANCESCO, *Concezione etica e modelli epici italiani nell'Assedio di Sziget di Miklos Zrinyi*, in *Venezia ed Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, kiad. Vittore BRANCA, Firenze, 1979, 366–368.

<sup>70</sup> Ld. a locusjegyzéket. A II. idilliumnál (31–33. vsz.) különösen érdekes, hogy az udvarló Zrínyi – aki természetesen nem Pánnak, hanem vadásznak álcázza magát – nem veszi át a *Siringa* hosszú leírását Pán ápolatlanságáról (koszos, nem fürdik, nem jár fodrászhoz, nem borotválkozik, nem használ illatszereket a lábán nővé gyapjú tisztításához – „non vo' rasoio o forbice, / non uso specchio o pettine / non curo amomo o balsamo” 103–105), talán túlzásnak találva e leírást, hanem ehelyett itt a bukolikus toposz („az egyik szerelmes sötét, a másik világos bőrű”) forrását, Vergilius 2. eklogáját idézi („quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses” – „Én is noha fekete, de szerelmessebb / Vagyok, állandóbb is, fejeérnél keményebb”).

<sup>71</sup> Idézi KOVÁCS S. I. 1985, 211.

<sup>72</sup> Georg Nicolaus KNAUER, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen, 1964, 332–359.

és sorolta fel, példákat társítva hozzájuk a *Szigeti veszedelemből*: 1. kontamináció, illetve átcsoportosítás, 2. rövidítéssel létrejövő koncentráció, 3. túl nyilvánvaló hasonlóság átfarmálása, 4. megkettőzés, 5. eredeti eposzi szekvencia szomszédos helyeinek szétválasztása, 6. a cselekvés egyes helyzeteinek időbeli párhuzamosítása, 7. célzás a forráshelyre, 8. a homéroszi hely ellenkezőre fordítása, 9. egész szerkezeti elemek felismerése és átvétele, 10. elszórt célzások kikerekítése és továbbfejlesztése.<sup>73</sup> A felsorolt eljárások között van olyan, amely csak Homérosz imitációja során képzelhető el: a 6. pont, a cselekmény egyes helyzeteinek időbeli párhuzamosítása az ún. Zielinski-törvényből<sup>74</sup> fakad, amely szerint Homérosznál az egymást követően elbeszélt, különböző helyszíneken játszódó események mindig időben is egymás után következnek, magyarul a narráció idejét követi az események ideje. Zrínyinél, aki nem imitálta Homéroszt, csak felidézte az *Íliász* hőseit, erre nem találhatunk példát.<sup>75</sup> Egy másik, ennél alapvetőbb különbség az *Aeneis* és a *Szigeti veszedelem* imitációs technikája között, hogy Zrínyi eposzában nem különíthetünk el *Íliászt* és *Odüsszeiát*, ahogy az *Aeneis* 1–6. és 7–12. énekének meg lehet határozni az eredetét; az eposz alapvázának példája a *Gerusalemme liberata*, annak ellentétezése, ha tetszik, *contrariuma*, amint arra már Marino példát mutatott a *Gerusalemme distrutta* töredékében.<sup>76</sup> A Knauer által felsorolt módszerek többségét viszont összeegyeztethetjük a Sturm és Masen által leírtak-

<sup>73</sup> SZÖRÉNYI, 21. Knauer nem kategorizálja ilyen átláthatóan a módszereket, sem itt, sem összefoglaló cikkében (Georg Nicolaus KNAUER, *Vergil and Homer*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 31/2, kiad. Wolfgang HAASE, Berlin – New York, 1981, 870–918), ez Szörényi érdeme. Greksa példáival azonban óvatosan kell bánni, mert ő minél több párhuzamos hely felkutatását tűzte ki célul, nem pedig a *Szigeti veszedelem*-hez legközelebb állót mutatta ki.

<sup>74</sup> Tadeusz Zielinski lengyel filológus fedezte fel a 19. század végén ezt az archaikus epikára (Homérosz, Hésziodosz) érvényes törvényt. Újabban megkérdőjelezték a törvény érvényességét; pl. Antonios RENGAKOS, *Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen*, Antike und Abendland 1995, 1–33.

<sup>75</sup> Ebben egyetértek Király Györggyel (*A trójai háború régi irodalmunkban*, ItK 1917, 141–142), aki tételelesen cáfolja Széchy párhuzamait (SZÉCHY, II, 174–177.) Az eddig fellelt homéroszi epikus párhuzamok mind szerepelnek Vergiliusnál, Ariostónál vagy Tassónál; új, meggyőzőbb hasonlóságokra lenne szükség. A prózai művekben szereplő Homérosz-idézetek is másodlagos forrásokból származnak, nem saját Homérosz-köteteiből, amelyek mind prózai fordításokat tartalmaznak (BZ, 263–265); az *Íliász* hőseire elsősorban Ovidius alapján hivatkozik, sőt egyszer egy Horatius-idézetet tulajdonít Homérosznak. (ZP, 76, 100, 170, 200). Az egyetlen verses Homérosz-idézetnek (latin fordításban; ZP, 199) közvetlen forrása Justus Lipsius, ld. 157. o. A 17. század első fele még általában ellenségesen tekintett Homéroszra (Noémi HEPP, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Párizs, 1968, 133–143).

<sup>76</sup> Ez adja Knauer elemzésének a gerincét, és ezért is tárgyalja az *Aeneis*t főképp, mint rövidítést, koncentrációt: a két homéroszi eposz cselekményét kell feleakkora terjedelemben átfognia. KNAUER, *Vergil and Homer...*, 874–888.

kal: az *adiectio* (10.), a *detractio* (2.), a *transpositio* (1., 5.), az *a simili* változtatás (3.) és az ellentétes imitáció (8.) mind megvannak már a 16. századi metodikában. Az *immutatio* (9.) alapvető művelete az eposznak (a szigeti Zrínyi egyszerre Goffredo és Aeneas)<sup>77</sup> és a *Syrena*-kötet többi költeményének is. Azt, hogy Zrínyi vadásznak maszkírozza magát az első két idilliumban, nemcsak azzal magyarázhatjuk, hogy ez az *imago* közelebb állt heroikus világképéhez, mint a bukolikus pásztori, amit Marino imitált idilljeiben találunk, hanem utalhat más marinói idillek vadászaira, Actaeonra (*Atteone*, 46: „Cacciatore infelice”), Meleagroszra (*Meleagro con Atalanta, La Galeria*: „felice amante, e miser cacciatore”) és legfőképpen a szerelmes és szerencsétlen sorsú vadászra, Adonisra.<sup>78</sup>

### *Aemulatio*

Különösen az *immutatio*, az imitált költő *imago*jának felvétele esetén lehet erős a késztetés, hogy az utánczolt szakaszt meghaladjuk. Az *aemulatio*nak, a versengésnek már az antikvitástól élő hagyománya van, bár gyakran a versengők megelégszenek a verseny tényével, nem feltétlenül győzelemre törekcszenek. Statius, az a római költő, aki a Vergilius utáni római eposzsköltők közül talán a legkomolyabban vette az *imitatio* és *aemulatio* gondolatát, rövid költeményei, a *Silvae* első könyvének előszavában elődei verseivel mentegeti saját költői játszadozásait: „de olvassuk a [Vergiliusnak tulajdonított] *Szűnyogot* is, és a [homéroszi] *Békaegérharcot* is elismerjük, és nincs is senki a híres költők közül, aki művei előtt ne írt volna valamit könnyedebb tollal”.<sup>79</sup> Homérosz és Vergilius példája ismerős lehet a magyar olvasónak, hiszen velük szemben szerénykedik Zrínyi is az *Adriai tengernek syrenaia* dedikációjában: „Homerus 100 esztendővel az trójai veszedelem után írta historiáját; énnékem is 100 esztendővel az után történt írnom Szigeti veszedelmet. Virgilius 10 esztendeig írta Aeneidost; énnékem pedig egy esztendőben, sőt egy télben történt véghez vinnem munkámat.” Zrínyi azonban szinte fel is szólítja az olvasót arra, hogy ne társtalan eposzként szemlélje művét, hanem bármennyire is tartsa, helyezze Homérosz és Vergilius mellé: „Fabulákkal kevertem az historiát; de

<sup>77</sup> Részletesen ld. KIRÁLY, 35–36, 108–109, 122–123.

<sup>78</sup> Ld. az *Adone* egészét – de főképp 3. és 18. éneket – és az *Adone morto di Pier Francesco Morazzoni* című költemény a *La Galeria*-ban: „Del Cacciatore amato / de la Dea de le Grazie e degli Amori / da fier zanna estinto, / da dotta man dipinto / chi può la morte accompagnar col pianto?” Ld. még KOVÁCS S. I. 1985, 122.

<sup>79</sup> Statius *Silvae* 1 Praef. „sed et *Culicem* legimus et *Batrachomachiam* etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.”

ugy tanultam mind Homerustul, mind Virgiliustul, az ki azokat olvasta, megismerheti eggyiket az másiktul.” Zrínyi előszava nem tesz célzást a versengésre, sőt ellenkezőleg, inkább szerénységi formulák mögé rejtőzik.

Az *aemulatio* az ókori tanítás nyomán jelen volt a reneszánsz irodalmi gondolkodásban is. Az előző fejezetben már idézett Alexander Donatus például a jó imitáció hat feltételének meghatározásánál az ötödik és a hatodik pontként ismerteti az *aemulatio* kényszerét. „A jó szerzőket versengéssel kell utánozni, és össze kell mérni velük erőnket, nemcsak a közönséges dolgokban, hanem a kiváló és jeles szöveghelyeken is.” Majd ifj. Plinius egyik levelét idézve megjegyzi: „Az olvasóknak szerfelett nagy örömet fog okozni, hogy a jó írók ugyanabban a témában nyíltan megküzdjenek. Mert az egyik ebben győzedelmeskedik, a másik abban.” „A legjobb imitáció pedig az, ha nem vehető észre, vagy pedig ha észrevehető, látszódjék, hogy más, mint a forrás, mert különben semmiképp sem elfogadható, ha mintegy mástól kikoldult és lopott verseknek látszanak.”<sup>80</sup>

Az erisztikus-aemulatív imitáció tehát nem azt jelenti, amit ma értünk az allúzió vagy a célzás alatt. A 16. századi irodalomelmélet *aemulatio*ja nem az intertextualitással rokon, nem alludál, nem az értelmezés folyamatát és változásait, a recepció történetét feszegeti, hanem elsősorban két szöveg közötti hierarchikus viszony megállapítását tűzi ki célul. Az *aemulatio*nak kánonképző ereje van: meghaladva, rangban felülmúlva elődeit érheti el egy szöveg, hogy a kánon része legyen. Ahogy a műfajelmélet hierarchikus, melynek csúcán az eposz áll,<sup>81</sup> úgy a műveknek is erre a Parnasszusra kell felkerülniük. Az eposzértelmezés alapvető eleme volt a korban, hogy az egyes eposzi verssorokat, jeleneteket különálló egységként kezelve megvizsgálják a kritikusok, az adott jelenet kinek is sikerült jobban. Ezzel az eljárással hasonlítja össze Julius Caesar Scaliger is Homéroszt és Vergiliust a *Poeticája* 4. könyvében (megj. 1561), Paolo Beni *Comparatione*jának (1607) is ez a fajta összehasonlítás adja az alapját, hogy kimutassa Tasso elsőségét, és még a 17. század második felében a jezsuita René Rapin is ezzel a módszerrel bizonyítja, hogy Vergilius felel meg csak igazán a kritikus számára legfontosabb

<sup>80</sup> „Boni auctores cum quadam aemulatione imitandi sunt, et cum iis certandum non modo in vulgaribus, sed insignibus et illustribus locis. [...] Haec postea legentes magnopere delectat in eadem re bonorum scriptorum manifesta contentio. Nam alius in alio vincit, ac vincitur.” DONATUS, i. m., 88–89. „Optima est imitatio, si in ea vel non appareat, quod imitati sumus, vel certe si appareat aliud ab illo videtur esse, alioquin probanda non est si ab altero emendicata et surrepta quodammodo videtur.” 89.

<sup>81</sup> Legalábbis a 16. századig. Ld. Klaus WERNER, *Die Gattung des Epos nach italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts*, Bern, 1977, 11–17, 25–28.



elvnék, a *bienséance*-nak.<sup>82</sup> Gian Battista Pigna védelmező irata Ariosto *Eszeveszett Orlandó*jához, Jean Chapelain bevezetője Marino *Adoné*jához mindazt bizonyítja, hogy a legjobb műfaj legjobb műve született meg. Macrobius, Julius Caesar Scaliger, Paolo Beni vagy René Rapin értekezései lényegében az elsőség kérdéséről szólnak. Az elmélettől függetlenül természetesen léteztek az imitációnak olyan válfajai, ahol a pretextus felismerése után nem a hierarchia, hanem az allúzió értelmezése tette az olvasó szemében érdekessé a szöveget – ilyen volt pl. a paródia vagy a cento, de ezeknek a jelenségeknek az elméletírók kevesebb figyelmet szentelnek.<sup>83</sup>

A korabeli kritika általában magától értetődő természetességgel közli, hogy Vergilius vagy Tasso valahol versengett Homérosszal vagy Ariostóval, a mai irodalomértés viszont a szerzői szándék ilyen konkrét kinyilvánításától ódzkodik. Ahhoz, hogy azt állíthassuk, Zrínyi valahol aemulálta Tassót vagy Vergiliust, arra lenne szükség, hogy a kor költői technikáinak teljes ismeretében belássuk Zrínyi szándékait is, de épp ez az, amitől tartanak a mű integritását a szerzőtől védő irányzatok. Inkább csak sejtések gyanánt hozom fel a következő példákat az *aemulatio*ra, hiszen mindegyik értelmezhető egyszerű imitációs elrejtésnek, hozzáadásnak, díszítésnek is.

A III. ének zárójelenete a *Szigeti veszedelem* egyik legtarkább kollázsa, versszakról versszakra jól azonosítható, de sokfelől vett sorok követik egymást. A siklósi rajtaütés során Ibrahim bég, a vitéz török, aki biztatásul Aeneas mottóját kiáltja a többieknek (*Una salus victis nullam sperare salutem* – „Egy reménye van meggyőzötteknek, / Hogy semmi győzelmet ne reméljenek” III, 90), szembe száll a győztes szigeti csapattal. Cserei Pál leesik lováról, és Ibrahim nem kegyelmez neki, ahogy – itt Ibrahim párja ismét csak a trójai hős – Aeneas sem kegyelmezett Magónak (Aen. 10, 524–534), még hozzá azért, mert Turnus korábban szintén könyörtelen volt. Ibrahim indoka Aeneaséhoz hasonló: Zrínyi az oka kegyetlenségének, aki korábban Rézmánt nem kímélte („Mert kérését Rézmánnak meg nem hallotta” III, 96, 2).<sup>84</sup> Kisebb következtelenséget okoz, hogy Rézmán könyörgését Zrínyihez életéért nem találjuk sehol a szövegben, talán csak az eposz első vázlatában szerepelhetett, ám később kimaradt, s csak Ibrahim olajbég idézett utalása értesít minket róla; ráadásul Rézmán haláláról is csak apja, Mehmet harag-

<sup>82</sup> Beni művéről ld. KIRÁLY, 69–71 és E. VILLA, *La 'Comparatione' di Paolo Beni*, in *Torquato Tasso e la sua fortuna*, szerk. Bruno PORCELLI, *Italianistica*, 24, 1995, 649–658.

<sup>83</sup> A paródiáról ld. TARNAI Andor, A paródia a 16–18. századi Magyarországon, *ItK*, 94, 1990, 444–469. A Vergilius- és Ovidius-cento virágkorát élte a 17. századi Magyarországon, sajnos még nem született róla összefoglaló tanulmány.

<sup>84</sup> Ld. ARANY, 392–393, aki részletesen összeveti Goffredóval is, aki megkegyelmez Altamorónak (Ger. lib. 20, 141–142). A részlet további párhuzamait is megtalálta már Arany.



jából szerzünk tudomást (III, 80). A vergiliusi jelenetet egy vergiliusi *adiectio* zárja le, méghozzá az *Aeneis* végéről: Ibrahim okfejtése szerint emiatt valószínűleg maga Zrínyi öli meg Cserei Pál („Azért Zrínyi öl meg téged, ravasz róka”), ami Aeneas dühödt szavait idézi, amikor meglátja Pallas elrabolt övét Turnuson, és haragjában kivégzi: „Pallás, ő pusztít el e sebbel, / Pallás bosszuja vet vétkes véredre ma vámot!” (Aen. 12, 948–949). Csakhogy nemcsak hozzátett itt Zrínyi, hanem *a contrario* át is alakította ezt a részletet, hiszen ha a vergiliusi mintát szorosan követi, azt kellett volna írnia, hogy Rézmán öli meg Csereit.

A magatehetetlen Cserei csak a szavakhoz tud menekülni, megjósolja ellenfele halálát (III, 97–100), ahogy Tassónál Ariadino Argillanónak (Ger. lib. 9, 80, 1–4). Talán itt fedezhetjük fel az *aemulatio*t az olasz költővel: két helyen is vergiliusi részletekkel ékesíti fel a nagyobb tassói szövegegységet. Az átkozódó Cserei halálának leírása („Életét és szavát egyszersmind szakasztá” III, 99, 4) Vergilius egy teljesen független helyéről származik („És elorozza szavával együtt lelkét is” 10, 348), majd Ibrahim rövid, ironikus beszédet rögtönöz a holttest felett („Az én jövődömet csak jó Isten tudja. / Halj meg te azonban, s mondjad menyországban, / Ibrahim olaj-bég hogy mégyen pokolban.” III, 100, 2–4), és ennek ismét egy másik vergiliusi hely a szinte szó szerinti forrása: amikor Trója bevétele után Pyrrhus kegyetlenül megöli Priamust, ugyanezekkel a szavakkal küldi a túlvilágra (Aen. 2, 547–550). Megdöbbenő azonban, hogy Tasso idézett strófája (9, 80, 5–8) funkcionálisan ugyanilyen válasszal folytatódik („Sorsom a Mennynek / ajánlom, míg te hollók etetője / lesz a kutyáké”), Zrínyi mégis a tassói jelenet párját, az *Aeneis* megfelelő részét imitálja: „Úgy hát ’iszonyú bűnömmel’ / Menj követül Péliáshoz, felhíva figyelmét: / Korcsa, Neoptolemus hova fajzott el – Na de halj meg!”<sup>85</sup> Tehát Zrínyi nemcsak a történetnek megfelelő tassói helyet imitálta itt, hanem annak vergiliusi mintáját is – és nem egy hosszú, emlékeztető jelenetről van szó. Arra gyanakodhatnánk, hogy Guastavini vagy Gentile Tasso-kommentárja segített itt költőnknek, de nem: Gentile csak a tassói versszak első felének vergiliusi forrását idézi, Guastavini pedig egy másik vergiliusi helyet idéz, amely közelebb áll ugyan Tasso változatához, de Zrínyiével nem azonos.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Az eredeti (Lakatos István fordítása itt nem olyan sikeres): „referes ergo haec et nuntius ibis / Pelidae genitori. illi mea tristia facta / degeneremque Neoptoleum narrare memento / Nunc morere” Aen. 2, 547–550. A később szerencsétlen sorsú Neoptolemus hybrise ez: azt kiáltja a vén Priamosznak, hogy „akkor árulj be apámnak”.

<sup>86</sup> Aen. 10, 742–744: „Ám Mézentius így szólott haragos hahotával: / Vessz csak el. Engem az ég lakók, meg az emberek atyja / Látja csupán, mire szán.” (Lakatos I. ford.) Ld. T. TASSO, *La Gerusalemme liberata, con le annotationi di Scipion Gentili e Giulio Guastavini*, Genova, Giuseppe Favoni, 1617, II/37, III/15 (Gentili és Guastavini jegyzeténél új lapszámozás kezdődik).

Zrínyi minden bizonnyal maga kereste elő ezt a párhuzamot – az ehhez hasonló, „filológusi” jelenségeket részletesebben az 5. fejezetben tárgyalom.

Egészében véve tehát Zrínyi két vergiliusi idézet segítségével próbálta meghaladni Tasso művészetét, ha szabad így értelmeznünk ezt a rendkívül aprólkékos imitációt. Ezen a helyen kivételes gonddal járt el Zrínyi, máshol gyakran csak egyszerűen „amplifikálja”, Eckhardt Sándor szavával „kiszélesíti” Tasso verseit. Erre jó példa Deli Vid és Demirhám utolsó párbaa a XIV. énekben, amely kettejük állandó alakpárjainak, *imagóinak*, Tancredinek és Arganténak a végső küzdelmét imitálja a *Jeruzsálem* 19. énekéből.<sup>87</sup> Tasso itt a homéroszi Hektór és Aiász páróját (II. 7.) idézi fel, ahol Hektór megijed a harctérre érkezve, amint Scipione Gentile is megállapítja kommentárjában. Argante az ostromolt, sérült vár felé fordul, védtelenül, pajzs nélkül marad, erre Tancredi is eldobja a sajátját, hogy a küzdelem egyenlő legyen, de látván, hogy ellenfele „sospeso”, bizonytalan, gúnyolódva azzal gyanúsítja meg, hogy megijedt:

Poscia lui dice: „Or qual pensier t’ha preso?  
pensi ch’è giunta l’ora a te prescritta?  
S’antivedendo ciò timido stai,  
è, l tuo timore intempestivo omai.” (19, 9, 5–8)<sup>88</sup>

Minthogy Argante volt a váron belüli hős, itt szükségszerűen Deli Vid öltötte magára Argante szerepét, hiszen szintén az ostromlott várból jött ki. Zrínyi itt talán nem akarta, hogy Deli Vid egyszerűen megijedjen attól a töröktől, akit már kétszer majdnem megölt, nem is lett volna valószerű. Ehelyett versengett a tassói hellyel, mert Deli Vid sírva jön ki a várból:

O, mely keservessen hagyja el jó urát  
Deli Vid, érötte mert sok könyvet hullat,  
De mikor meglátja Demirhám sirását,  
Igy mond [Demirhám]: „Oly igen félsz-é szenvedni halált?” (XIV, 95)

Síró epikus hősökre leginkább Homéroszból emlékezhetünk, ahol először Patroklosz tér vissza sírva Akhillész sátrához, látva azt, hogy Hektór felgyúj-

<sup>87</sup> Utalt rá már Arany (409) és Greksa (149) is.

<sup>88</sup> „Miféle gondolatod van? / Érzed, hogy itt haláloznak a perce? / Ha rettegsz most, előre látva a sorsod, / későn van már rémülten visszakoznod.” (Hárs E. ford.)

totta a görög hajókat (Il. 16, 5–10) – Akhillész ki is gúnyolja sírásáért, majd Patroklosz halála után Akhillész sír a halotti máglya mellett, amelyen – a 16–17. század számára elfogadhatatlanul civilizálatlan szokásként – négy lovat, Patroklosz kilenc kutyája közül kettőt és tizenkét trójai ifjút is feláldozott (Il. 23, 170–221). Ennek megfelelően Tassónál Solimano sír Lesbino halála miatt. Mégis, talán Homérosz adhatta az ötletet Deli Vid sírásához, aki aztán Argantéhoz hasonló alapgondolattal („nem a félelem miatt sírok, hanem valami fontos elvesztése miatt”), de teljesen más kifejtéssel replikázik Demirhámnnak. Argante Júdea királynőjét, Jeruzsálemet gyászolja, ezért most bosszút kell állnia Tancredin:

„Penso” risponde „a la città del regno  
di Giudea antichissima regina,  
che vinta or cade, e indarno esser sostegno  
io procurai de la fatal ruina,  
e ch'è poca vendetta al mio disdegno  
il capo tuo che ,l Cielo or mi destina.” (19, 10, 1–6)<sup>89</sup>

Zrínyi sokkal hosszabbra nyújtja ugyanezt a gondolatmenetet:

„Esztelen, mit gondolsz? Félelem voltában  
Hogy sirjon Deli Vid, csalatkozol abban,  
Éltemet, halálomat tartom egyformán.

Egyik is gyalázatot nem hozhat nékem,  
Sőt én halálommal öregbül jó hirem.  
De sirok, jó Zrini mikor jut eszemben,  
Veszni kell néki Szigettel egyetemben;  
Látom, hogy ma elvész az az szép virágszál,  
Mely keresztyénséget oly igen vigasztal,  
Látom, hogy ez az ég előtte nyitva áll,  
És várják angyalok ütet vigasággal.

És kis boszuállás ez helyett te fejed,  
Én szomjuságomnak kevés az te véred;

<sup>89</sup> „A királynő” – feleli – „jár eszemben / a régesrégi júdeai székhely, / mely elesett, hiába álltam ellen / a balvégzetnek karom erejével, / s haragomat megbosszulni keveslem, / hogy fejed kínálja nekem az Ég fel.” (Hárs E. ford.)

Egész muszurmán hit ennek egy csöp véré  
Soha elegendőül meg nem fizethet.” (XIV, 96–99)

Azt hiszem, ezt a helyet az egyik legjobb aemulatív Zrínyi-versszaknak kell tartanunk: Deli Vid hozzáteszi (*additio*) Argante válaszában elejéhez, hogy élete és halála számára nem fontos, Jeruzsálem helyét pedig Sziget vára és a szigeti Zrínyi veszi át (*immutatio*). A szép virágszálhasonlat és az angyali kar már a XV. ének mennybemenetelét készíti elő itt – mindennek Tassónál nyoma sincs. Végezetül a tassói bosszúgondolatot kiegészíti még egy vonással, azzal, hogy a szigeti Zrínyi vérenek, akár egy szentnek, egy csöppje többet ér, mint az egész muzulmán vallás.<sup>90</sup>

Idézhetnék még több példát, ahol feltűnő a változtatás igénye is, nem csak a technikája. Ilyen például az áruló galamb sorsa: Tassónál az egyiptomi sereg Jeruzsálembe tartó galambpostáját a keresztesek fogják el (18, 50), s a galamb védelemért menekül Goffredóhoz, az üzenet megszerzése után pedig szabadon engedik. Tassónál keresztény szimbolikája is lehet ennek a momentumnak, ezért sem eshet baja a keresztesek jótevőjének, míg a költő Zrínyi bosszút áll az álnok galambon, miután felelősségre vonta (XIII, 98–99), ugyanaz a sólyom kapja el, aki elől Szulejmán sátrába menekült – a török szultán tehát nem tudja úgy megvédeni, mint Goffredo. Itt a módosításra természetesen az eltérő eposzi helyzet, az ostromlott keresztények miatt is szükség volt, de ugyanakkor semmi nem kényszerítette Zrínyit, hogy ezt az invenciót eposzába foglalja, módosításai tehát *aemulatió*ként is felfoghatók.<sup>91</sup>

Számos más aemulatív helyet idézhetnénk még, hely hiányában azonban csak röviden sorolok fel néhányat. Embrullah, az ifjú török dalnok története (X, 53–64) *Lesbino*, egy tassói mohamedán apród, „paggio” esetét dolgozza fel, de Embrullah csak énekes, nem pedig fiúszerető, ahogy az Lesbino nevéből és Solimano elkeseredett haragjából érezhető, mikor Argillano megöli (Ger. lib. 9, 81–88).<sup>92</sup> Embrullah gyilkosa, Badankovics meghal Delimán dár-

<sup>90</sup> A késő középkori keresztény misztika gyakran idézett gondolata, hogy Krisztus vérenek egyetlen cseppje képes lenne megváltani az egész emberiséget (pl. Bonaventura, Ludolfus de Saxonia, Gabriel Biel). Ld. Martin Elze, *Das Verständnis der Passion Jesu im ausgehenden Mittelalter und bei Luther*, in *Geist und Geschichte der Reformation. Festgabe Hanns Rückert zum 65. Geburtstag*, Berlin, 1966, 127–151, itt 139. Zrínyi vércseppje ennek a krisztusi vércseppnek az *immutatio*ja.

<sup>91</sup> Gentile kommentárja szerint Tasso viszont megtörtént esetet dolgozott fel itt, Sabellicus keresztény története alapján, csak kissé átformálta, eltüntette belőle a keresztények családsát, akik a történet szerint hamis levelet tettek az eredeti helyére (i. m. II/65).

<sup>92</sup> Természetesen Tasso célzása Lesbino és Argillano kapcsolatának jellegére diszkrét marad (Vö. Antonella PERELLI, *Due schegge ovidiane nella Gerusalemme liberata*, *Giornale italiana di filologia* 48, 1996, 134–136). A Zrínyi–Tasso-párhuzamra már itt is utalt Arany (408).

dája által, de nem olyan szégyenletesen, ahogy Argillanót öli meg Solimano, akit meg is tapos a muszlim harcos. A jelenet „couleur locale”-ját is megadja Zrínyi, szemben Tassóval, egyrészt az ifjú „szkofiummal varrott kápája”, „cifrált jancsárpuskája”, „kemény bagdati kardja” révén (amely csak „füttyög” hüvelyében, érzékeltetve Embrullah harci potenciálját!), másrészt keleti hangszerei által (miskál, chingia). Végül talán értelmezhetjük ügyes, és rejtőzködő aemulatiónak, hogy Embrullahot úgy ragadja el Badankovics, „Mint nagy saskesellő szép hattyu madarat”: ez Ganümedész elrablására utalhat, és ezzel Tasso homoerotikus hangulatát idézi fel Zrínyi.<sup>93</sup> Az ezt követő részben is verseng Zrínyi Tassóval: az eddig imitált tassói helyen ezután Solimano Akhilleusz módjára kegyetlenkedik a holttesttel, Zrínyi viszont ehelyett az *Aeneis*t idézi ezután (X, 62, 3–4: Aen. 10, 495 és 736–745), mert a török szavát nem tartja ugyan, de nem embertelen ellenfél.

Már Arany utalt arra, hogy Ibrahim olajbég, amikor megadja magát Zrínyinek a III. énekben, eldobja törött kardját, így helyesbítve Tassót, akinél Altamoro átadja használhatatlan fegyverét Goffredónak – Zrínyi megoldása magasztosabb, tehát sikeresen verseng Tassóval.<sup>94</sup> Rusztán alakja (I, 75) Tasso Orcanójából származik, aki azután puhult el, hogy fiatal lányt vett feleségül (Ger. lib. 10, 39) – de Orcano apa és férj, ezért nem akar harcolni, Rusztán csak férj, és ráadásul „dög”, impotens (XII, 102). Alderán (XIV, 15) is aemulálja Ismenót (Ger. lib. 2, 1–4): Mindketten járatosak a keresztény ügyekben, Ismeno hitehagyott keresztény, Alderán viszont ismeri Jézus nevét, ki is meri mondani (XIV, 18). Ez sokkal megbízhatóbb és bátrabb ígéretnek látszik, mint Ismenoé, aki óvatosságból nem ejti ki Szűz Mária nevét (2, 5), bár mindketten azt állítják, hogy mindent rájuk lehet bízni. Hasonlóképp Zrínyi hőseinek erőteljességére utal a XIV. ének vége (102–103). Az előbb elemzett, utolsó Deli Vid – Demirhám-párbaj végpontján Deli Vid imája Raimondóét követi, aki Argantéval párbajozik, de Zrínyi elhagyja az idős Raimondo imájának második részét, ahol Goffredo testvére arra szólítja fel Istent, hogy általa sújtsa le ellenfelét („tu fa, che or giaccia [...] questo fellon da me percosso e vinto” VII, 78, 5–6) – Zrínyi Deli Vidje ezzel szemben csak a gondviselést hívja, legyen ahogy lennie kell. „Uram, most úgy légyen, az mint te akarod.” Természetesen Deli Vidnek itt, a XIV. ének végén meg kell halnia, Raimondo pedig angyali segítséggel életben marad, ezért nem hívhat Deli Vid meg nem érkező égi segítséget: a változtatás ennek köszönhető, de ettől függetlenül Vid alakja bátrabb és végzetre szántabb lesz ezáltal.

<sup>93</sup> És Balassi Bálint *Aenigmáját* (ahol a két hattyú közül oroz egyet el a sas), de Balassi megfejtetlen rejtvényének szerelmi értelmezése ebben a kontextusban szintén ezt az értelmezést erősíti.

<sup>94</sup> ARANY, 396.

Felsorolt példáim mind Tassótól származnak, és ez nem szándékos válogatás eredménye: Zrínyi két fő mintája közül inkább Tassót tekintette *aemulálható* epikusnak. Vergiliust talán csak egy rendkívül kiterjedt *aemulatio*ban próbálja meg felülmúlni, a IX. énekben, amelyet később elemzek.

### *Dédoublement – a második imitáció*

Az *aemulatio*nak kifejlődött az epikában egy sajátos formája, amelyről egyetlen ókori vagy reneszánsz poétikai forrás sem számol be. A klasszikus filológus Heurgon figyelte meg először Vergiliusnál azt a jelenséget, hogy egy-egy homéroszi jelenetet kétszer is imitál, de a második imitáció jóval önállóbb, mint az első: mintha a költő be akarná mutatni az imitáció mesterfogásainak alkalmazása után, hogy ugyanazt a jelenetet saját *ingenium*ából miképp írta meg, szemben a mintával. Heurgon rövid tanulmányában a *dédoublement* – megkettőzés terminust alkalmazta erre a jelenségre, és Knauer alapműve, a *Die Aeneis und Homer* törvényerőre emelte a használatát az klasszika-filológiában.<sup>95</sup> André Thill elemzései az Augustus-kor latin lírai imitációiról, Vergiliusról és Theokritoszról, Horatiusról és Pindarosról, valamint az elégikus költőkről már evidenciaként veszik figyelembe ezt a sajátos jelenséget, amely könyve szerint szinte minden költői imitáció kelléktárában felfedezhető.<sup>96</sup>

A *Szigeti veszedelemben* több helyen található olyan jelenetek, amelyeket Zrínyi már imitált korábban, meglehetősen hűen követve az eredetit, majd újból előveszi őket. A siklósi ütközetben Ibrahim olajbég a már megfutamodni látszó török csapatokat visszatartja, és letaszítja lováról Cserei Pált, mire az könyörögni kezd, váltságdíjat ajánl, amit Ibrahim elutasít, erre Cserei megígolja halálát, Ibrahim pedig megöli és holtteste felett rövid, gúnyos orációt mond (III, 92–100). A jelenet Vergiliustól származik, Arany azt mondja, hogy „az *Aeneis* különböző helyeiből van összerakva”,<sup>97</sup> a 10, 524–536 és 12, 948–952 sorokból. A IV. énekben Zrínyi újra előadja ezt a jelenetet (IV, 42–51), akkor a fogságba esett Ibrahim olajbég és Zrínyi között – tehát Ibrahim ezúttal a jelenet vesztes szereplője –, de ott – noha a szituáció jelenetezése megengedné – már egy hosszabb jelenetet sem használ mintául, amely más eposzból lenne származtatható. A fő különbség a két részlet között, hogy Ibrahim nem kegyelmez Csereinek, Zrínyi viszont megkönyörül Ibrahimon. Az egyet-

<sup>95</sup> KNAUER, *Die Aeneis...*, 336.

<sup>96</sup> Andrée THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979, 55–57, 88–91.

<sup>97</sup> ARANY, 392.

len párhuzamként idézhető hely az *Aeneis*ből származik, Ibrahim „Nagy hirü, nagyobb vitézségü vitéz”-nek (IV, 45, 2, vö. Aen. 11, 124: „o fama ingens, ingentior armis / vir Troiane”) szólítja meg Zrínyit, melyet eredetileg a nem éppen feddhetetlen jellemű Drances intéz Turnushoz, de ez csak retorikai ornátus a jelenetben, az eredeti kontextus idegen Ibrahim könyörgésétől. Zrínyi tehát először megmutatta Ibrahim bég kegyetlenségét egy tradicionális eposzi szekvencia keretén belül (ami mellesleg alapján nem is volt negatív kontextusú, hisz Ibrahim *Aeneis*-beli előképe Aeneas volt mindkét imitált *Aeneis*-részletben), majd ugyanezt emeltebb fokon, immáron imitáció nélkül tette meg, úgy, hogy bemutatthassa a várvédő Zrínyi könyörületességét.

Hasonlóan önálló lett a XIII. énekbeli második török tanácsjelenet. A VIII. énekbeli első (VIII, 20–80) még nagy vonalakban követi a Tasso által leírt mohamedán tanácskozást (10. ének). Az egyezéseket már Greksa ismertette:<sup>98</sup> Szulimán azért hívja össze a vezéreket, hogy mindenki javaslatát meghallgassa, ahogy Aladin is; Rusztán és Petráf fontolva haladó beszéde a tassói Orcanóénak felel meg (X, 39–47), majd Delimán támadó hangú beszéde Argantéénak (X, 37–38), akiknek egyetlen bizodalma a fegyverben van. A második török tanácsülés (XIII, 32–58) viszont már teljesen független mind Tasso vergiliusi előzményétől, a rutulusok consiliumától (X, 336–444), mind az előbb említett tassói tanácskozásától: a felmerülő lehetőségek és választások hasonlóak, elvonulni, illetve békét kötni, vagy tovább harcolni és támadni: de Delimán eredeti vonásokkal gazdagodik: pl. Cumilla halála miatt gondolatai elkalandoznak (XIII, 49), oda se figyel a Rusztán helyére került Olind basa szónoklatára, aztán „mégis eszbe vette, ő vagyon példában”, és hamisítatlan harci átéléssel forrasztja Olind torkára a szót: „Lakjék benned lelked, noha érdemlenéd / Hogy egy jegenyefát megnehezítenéd” (XII, 55). A *stylus humilis*nak, a pórias stílusnak a használatát megengedi ugyan megfelelő helyzetben a poétika, de Zrínyin kívül mégis ritkán találkozunk vele az epikában, a *Szigeti veszedelemben* pedig többször is: a legjelentősebb példa, mikor a hős Zrínyi a halála előtt fékevesztett haraggal szól Szulimánhoz:

Vérszopó szelendek, világnak tolvaja,  
Telhetetlenségnek eljűtt órája. (XV, 98)

A *stylus humilis* epikában szokatlan alkalmazása is egyértelmű jele annak, hogy Zrínyi azokat a jeleneteket, amelyeket kétszer is imitált, másodszorra teljesen önállóan formálta meg.

<sup>98</sup> GREKSA, i. m., 74–78.



Rövidebb részleteknél is elképzelhető második imitáció: már Greksa is felfigyelt arra, hogy a IV. ének hajnalleírása (12) mellett a VIII. ének Hajnal-allegóriája „olyan, mint a vázlat a kész festvény mellett, a vonások, az alaprajz mindkettőben ugyanazok, csak hogy emez jobban ki van domborítva, szebben kiszínezve”.<sup>99</sup> Aeneas Ascaniusához intézett közmondásos szavainak („Disce puer *virtutem* ex me verumque labore / Fortunam ex aliis”) kettős interpretációját akár két epigrammatikus fordítási kísérletnek is értelmezhetjük, amelyek tétje a *virtus* pontos meghatározása magyar nyelven a *copia* segítségével:

Tanulj, fiam, tülem *isteni félelmet*,  
Tanulj fáradtságot s *kemény vitézséget*;  
Mert kell tenéked is követned engemet,  
*Sokat járnod s fáradnod, veritékezned.* (IV, 36)

Tanulj én tülem is *nehéz vitézséget*,  
Tanulj fáradtságot s *hazárdhoz hűséget*,  
Tanulj tülem *jószágos cselekedetet*,  
Mástol pedig szerencsét s annak gyümölcsét. (V, 79)

Azonban nem minden kétszeres imitációnál fedezhetünk fel versengési szándékot, például Karnarutić leírását a török tábor zűrzavaráról kétszer idézi, egymáshoz egészen közel.<sup>100</sup>

Kiáltás, futkozás táborban nagy esék,  
Ki kergeti lovát, ki lovára ugrik,  
Ki pedig berekben gyalázattal bujik,  
Még basa maga is ottan megrettenik. (VI, 64)

Mert törökök mindenfelől, mint por, futnak,  
Ki lovon, ki gyalog berekben szaladnak. (VI, 71, 3–4)

Ebben az esetben inkább arról lehet szó, hogy a narráció folyamatosságának megőrzésére volt szükség kétszer is a tábori zűrzavar leírásának megidézésére.

<sup>99</sup> Még egy helyen található hasonló önálló „második imitáció”, melyet most nem elemzünk: SzV. VII, 38–48 és IV, 32–34.

<sup>100</sup> Karnarutić, 1, 112–123. HAJNAL Márton, *Karnarutić és a Zrínyiász*, EPhK 29, 1905, 21.

## *Imagináció*

Az imagináció fogalmát már bevezetőmben felvázoltam: képalkotást, képalkotó képességet értek e szó alatt. Ennek alapján nehezen kapcsolható e fogalom az imitáció korabeli elméletéhez, nem is találtam olyan szöveget, amely részletesebben szólna róla, mint az első fejezetben idézett részletek. Ebben a fejezetben szeretnék szólni azokról a részletekről, amelyek távolról sem kapcsolhatók a történeti forrásokhoz vagy az imitációhoz. Az ötletet a fogalom alkalmazásához Joseph Addison, a *The Spectator* 18. század elején tevékenykedő kritikusa adta, akit Milton újrafelfedezőjeként tartanak számon. Addison Milton-kritikájában többre tartja a képzelet (*imagination*) szülte alakokat, mint a régi epikai konvenciók imitációit, de ez egyáltalán nem jelenti, hogy elvetné azokat. Milont azért gondolja a legjobb modern eposzírónak, mert úgy kellett írnia az égi és pokolbéli szereplőkről, hogy senki sem ismeri őket, mégis valószerűek legyenek. Homérosznak sokkal könnyebb dolga volt hadvezéreivel, mint Miltonnak az angyalokkal, és „nagyobb génusz mutatkozott meg Shakespeare-ben, mikor Calibanjét rajzolta meg, mint mikor Hotspurt vagy Julius Caesart; az egyiket a képzeletéből kellett előállítania, míg a másikat megformázhatta a hagyományok, történelem és megfigyelés alapján”.<sup>101</sup> Mindez, ha Marino szörnyleírásaira gondolunk, rokon a *meraviglia*, a csodás fogalmával, amely épp azért eleven eszköze a barokk epikának, mert képei a szemeink előtt jelennek meg, mintha festve lennének. A *meraviglia* eszközei közé tartozik a folyamatos és sűrű metaforák (*metafore folte e continuare*) használata is, amelyeket Zrínyi elsősorban Marinót imitálva használ, mind eposzában, mind a lírai költeményekben.<sup>102</sup> E hasonlatsorozatok elméletben az Isten által teremtetett Természet egységét, példaszzerűségét szimbolizálják,<sup>103</sup> gyakorlatilag azonban csak jó képzelőerővel alkotott marinista retorikai díszek.

<sup>101</sup> ADDISON, Joseph, *Criticisms on Milton*, London, 1889, 29. Az imitációt még nem veti el: uo. 42. Addisonról és az imagination fogalmának 17. század végi, 18. század eleji alakulásáról összefoglalóan ld. John L. MAHONEY, *The whole internal Universe: imitation and the new defense of poetry in British criticism, 1660–1830*, New York, 1985, 30–33. (Az imaginatio már Addison előtt, Drydennél is több, mint képalkotó képesség – a művészi szabadság hordozója, bár a természetnek korlátoznia kell.)

<sup>102</sup> Ezeket a Zrínyi-részleteket már idézte a „befalazott magyar madrigált” és canzonettát elemezve Kovács Sándor Iván (KOVÁCS S. I. 1985, 150–161), ezért itt nem idézem őket.

<sup>103</sup> Marino elődje ebben Guido Casoni, aki a *La magia d'Amore* című munkájában (1591) alkalmazott hosszú hasonlat- és párhuzamsorozatok. (Második kiadása, 1594-ből megvan az ELTE EK-ban.) Hasonlatsorainak egyik forrása Della Porta *Magia naturalis*a épp ezt a természeti teológiát, a mindenütt jelen levő isteni erőt, a kozmikus korrespondenciákat szemlélteti, azonban már Casoni sem teológiai céllal, hanem díszként közelít soro-

Néhány ilyen csodás elemre már Arany felhívta figyeteiben a figyelmet: „nehezen klasszikai” helynek nevezte azt a részletet Zrínyinél, amikor Deli Vid és Demirhám második párbajában a két hőst két ágyúgolyóhoz hasonlítja, amelyek összeütköznek a levegőben:

Néha öszvemennek, néha eltávoznak,  
Mint ágyubul kilőtt fényes, tüzes labdák,  
Mellyek levegőben öszvetalálkoznak:  
Igy cselekesznek ezek vitéz leventák. (XI, 67)

Az itáliai *romanzo* kedvelte ugyan az ágyúgolyók és tűzfegyverek anakronisztikus említését, pl. Ariostónál egy szereplő puskával is rendelkezik (9, 28–29), pedig az esemény Nagy Károly korában játszódik, azonban épp a 16. század közepi viták hatására az ilyen anakronisztikus, valószerűtlen elemeket Tasso idejében kerülni illett.<sup>104</sup> Zrínyinél teljes joggal szerepelhet ez a hasonlat, de a csodát, a meravigliát az is erősíti, hogy ismét eljátszik a mozgás irányával (ahogy korábban a tengerben gázoló szikla esetében láttuk): itt a golyók egyfelé tartó és a szereplők kétirányú mozgását ellentétezi. Szinte a folyamatos metaforák, a *metafore continue* technikáját idézi az, ahogy Zrínyi a következő versszakban sem szakad el a tűzfegyverek hasonlatkörétől, és Demirhám haragját, harci tüzét a fegyverek torkolattüzéhez hasonlítja:

Nehéz fegyver alatt Demirhám fuj lángot,  
Nem ad Deli Vidnak semmi nyugodalmot,  
De Vid sem aluszik, mert közel már jutott  
Minden szerencséhez, s jól forgatja kardot. (XI, 68)

Az önálló képalkotás talán legjellegzetesebb területét Zrínyinél a halálleírások adják. Minthogy ezekről már két részletes tanulmány is született,<sup>105</sup> most nem tárgyalom ezeket a leírásokat; csak egyet emelnék ki, amely szorosan kapcsolódik ahhoz a Zrínyi által szívesen és sokszor leírt pillanathoz, amelyben a lélek elhagyja torkon, szájon, a vérrel együtt vagy a kettévágott mellen, derékon vagy egyéb sebesülésen keresztül a testet (III, 99; VII, 26; IX, 72;

zataihoz. Ld. Marco CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, Aevum 61, 1987, 503–516.

<sup>104</sup> Ld. Michael MURRIN, *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago, 1994 (főleg Pulci és Ariosto kapcsán). Marino teniszleírása Adone halotti játékein talán valamilyen módon hathatott Zrínyi képzeletére, amikor az össze-, majd szétcsapódó golyóbisokat elképzelte (*Adone* 19, 41–43).

<sup>105</sup> TERESTYÉNI Ferenc, *A halál kifejezése a Szigeti veszedelemben*, Nyr 1954, 211–212; KLANICZAY 276–278.

X, 23, 73; XIII, 26; XV, 72, 99). A szigetiek tudatában vannak a lélek útjának, ezért készülnek fel a kirohanásra úgy, hogy levetik páncéljukat – ezáltal a lélek útja gyorsabb lesz felfelé:

Paizst, páncérokat, szablya-hüvelyeket,  
Magoktul elhányák minden nehézséget,  
Mert jobban kívánják ezeknél sebeket,  
Mellyek által égben eresztik lölköket. (XV, 11)

A versszak első három sora szinte szó szerint megvan Istvánffyánál: „et simul abiectis in angulo portae clypeis, thoracibus, galeis, loricis, ac ipsis etiam, quo agiliores essent, ac vulneribus opportuniores [...] solis vestibus ac nudo singuli ense contenti, ad extremum finem laborum sese parant”,<sup>106</sup> de arra már a költő Zrínyi imaginációja készíti fel őket, hogy sebeiken keresztül lelkük elhagyja őket. Ez egyúttal megfelel a *variatio* kívánalmának is: mindaz, amit korábbi leírásaiban az eposz narrátora mondott szereplőiről, ezúttal a szereplők gondolatában tudatosul: páncél és pajzs híján könnyebben hagyja el majd lelkük testüket.

Az alábbiakban még egy hasonlatsorozatot szeretnék elemezni, amely közel áll a *metafore continue*, a folytonos metaforák példájához, de mégsem a marinói példa szerint. Nem valamilyen közös tulajdonság vagy viszony alapján sorba állított, különböző helyről vett hasonlatok ezek („dér virágnak, kő búzának, horog hálnak...”), hanem egy-egy képnek, hasonlatnak a sűrű viszszatérése, *latens* és *manifest* formáinak oszcillálása.

A VI. énekben indul meg először a vízen keresztül a török ár Sziget felé:

Mégis, noha sötét volt, viznek jancsárság  
Gázolva indúlt, mint sok sűrű nádasság;  
Puskákat kezekben magassan föltartják,  
Hogy az Almás vizében meg ne áztassák. (VI, 76)

<sup>106</sup> ISTVÁNFFY 299/2: „egyszersmind az kapu szegeletiben lehányván pajzsokat, fegyverderekeket, sisakokat, páncélokat, s még hogy annál könnyebbek s a sebek felvételére alkalmatosban [legyenek] (mivel azt, hogy szép halállal meghaljanak inkább, hogysem mint gyalázatosan éljenek, elvégezték vala), szablyájok hüvelyit is, csak dolmányokkal s mezítelen kardokkal megelégedvén, munkájoknak legutolsó végéhez magokat készítik.” ISTVÁNFFY Miklós *Magyarok dolgairól írt históriája* Tállyai Pál 17. századi fordításában, kiad. BENITS Péter, Bp., 2003, 424.

Azon, hogy a janicsárok nádként indulnak el a vár felé, nem lepődhetünk meg, ugyanígy gázol Zrínyi is sziklaként a vérben, ahogy azt fentebb már az *a contrario* imitáció példajaként idéztem. Tasso egy-egy seregleírása hasonló, pl. a keresztények seregét a végső nagy ostromnál sűrű erdőhöz hasonlítja, a maguk kiálló lándzsáival, mint fákkal, de nem tulajdonít neki mozgást:

Sembra d'alberi densi alta foresta

l'un campo e l'altro, di tant'aste abbonda. (20, 29, 1–2)<sup>107</sup>

A *Szigeti veszedelem* VI. énekében megelőlegezett metafora, amely a törököket vízben gázoló nádhoz hasonlította, akkor bontakozik ki a maga teljességében, amikor a török megérkezik Sziget alá (VII, 13–20). A tábor megérkezése a vár alá persze tradicionális elem az eposzban, de ennek a leírásnak sem Vergiliusnál (9, 38), sem Tassónál (3, 4) nem leljük nyomát. A törökök vonulása terebélyes porfelhőt támaszt, hatalmas élő szervezetként közeledik a hadtest, mint egy óriás. Itt kezdődnek a váratlan hasonlatok: „mintha hegy mozdulna sík mező felett” (VII, 15) – mondja Zrínyi a lassan araszoló seregére. A VII. ének következő versszakában előkerül a tenger a török sereg metaforájaként: „Gondolnád, tenger is hogy most reád forog” (a XI. énekben köszálként előretörő Zrínyi is tengerben gázol – XI, 97). A tenger képe aztán konkretizálódik, a táborot nem elég kiterjedésében szemléltetni, hanem a tenger vizéből jég lesz, hogy durvaságát, nyersségét is érzékeltesse („Megszáll a vár körül világrontó tábor / Mint szintén az Dunán az jéges sűrű sor.” VII, 17). A török tábor megfagyása szépen utal arra, hogy a törökök sátrai mind fehérek voltak, ahogy azt Zrínyi már Karnarutićnál látta: „Felháborodott erre a cár és egész hadi erejével odavonul és Szigetet ostromolja. Sátorait, mint mondják, sűrűn egymás mellett ütötték fel, és aztán minden utat elzártak, hogy a várba ne lehessen jutni. A mezőt is befedték messzeségben a jelzésig, sátraikkal megfehéřítették, mint mikor a hó esik.”<sup>108</sup>

Két versszaknyi narráció meséli el ezután a szultán érkezését, a törökök háromszori Allahot kiáltanak, és a felvonulás csúcspontján ágyúkat sütnek, és épp így a komplexitása csúcsára érkezik a hasonlatsorozat is, mikor az ágyúlövés hatására a befagyott Duna repedezni kezd: „Alol az föld robog, repedez, mint egy jég” (VII, 20 3–4). Az egész jelenetet hatásos csattanóval zárja egy szójátékkal kevert prosopopoeia (megszemélyesítés): „*Sziget* bástyája is féltéből mozdul meg”, a befagyott török tenger szinte elsodorja a szige-

<sup>107</sup> „A két had fáktól sűrű rengetegnek tetszik, olyan sok lándzsa gazdagítja.” (Hárs E. ford.) Helyesebben nem hadról, hanem táborról van szó, ami még inkább az állás képzetét erősíti, az íjások kezdik a harcot.

<sup>108</sup> Karnarutić 3, 169–174. HAJNAL, 23.

tet (VII, 20). A török sereg képe, ahogyan áradásként ellepi Sziget várát, még az Áfiumban is visszatér: „Szükséges azért hogy a magyar nemzet, ha ettől a fenforgó vitztől meg akar szabadulni, ha magának, posteritásának megmaradást kíván, tartson fegyvert a kezében; de nem úgy mint eddig, hanem jóval is másképpen.”<sup>109</sup>

### *Juranics és Radivoj – a példás aemulatio*

A IX. ének szintén egy önálló egységet képez, az egyik legkoherensebb epizód az eposzban. Az énekkezdő reflexiók rendszerint nem személyesek a *Szigeti veszedelemben*, nem a narrátor személye szólal meg bennük, hanem egyfajta egyetemes epikus hagyomány. Mint Arany János már célzott rá, Amedeo di Francesco pedig szövegszerűen is kimutatta, több reflexió forrása Ariosto.<sup>110</sup> A XI. ének kezdeténél Arany utalt rá, hogy hasonlóan a IV-hez, vagy a XIV-hez, ez is „Ariosto modorában” van, de párhuzamot nem idéz rá:<sup>111</sup>

Még ályos szüvet is nagyra visz boszuság  
Nem hogy határtalant, kit nem bir okosság:  
Legyen nékem ebben Achilles bizonyság  
Kit harcrul tartóztatott egy kis boszuság. (XI, 1)

Ariosto a harag kapcsán így moralizál könnyed stílusban:

Qual duro freno o qual ferrigno nodo,  
qual, s'esser può, catena di diamante  
fará che l'ira servi ordine e modo,  
che non trascorra oltre al prescritto inante,  
quando persona che con saldo chiodo  
t'abbia già fissa Amor nel cor costante,  
tu vegga o per violenza o per inganno  
patire o disonore o mortal danno?

<sup>109</sup> ZP, 213. Hasonló látens és vissza-visszatérő hasonlatsorozatot találunk például Enyedi György Gisquardus és Gismundájában, virággal és tövissel (*Historia elegantissima*, kiad. KÁLDOS János, Bp., 1994, 63–77. vsz.).

<sup>110</sup> Amedeo di FRANCESCO, *Concezione etica e modelli epici italiani...*, 358–359 és ARANY 399–400.

<sup>111</sup> ARANY 408.

E s'a crudel, s'ad inumano effetto  
quell'impeto talor l'animo svia,  
merita escusa, perché allor del petto  
non ha ragione imperio né balia.  
Achille, poi che sotto il falso elmetto  
vide Patròclo insanguinar la via,  
d'uccider chi l'uccise non fu sazio,  
se nol traeva, se non ne faceva strazio. (Orl. fur. 42, 1–2)<sup>112</sup>

A hasonlóság tagadhatatlan, Zrínyi a már ismert szövegmódosító eljárásokat használja: egyrészt jelentősen megrövidíti a jelenetet, másrészt Achilles személyét ugyan megőrzi, mint a harag jelképét, de az Ariosto által említett Akhilleusz–Patroklosz-viszonyt egy másikra való célzással helyettesíti: Akhilleusz haragjára Briszéisz elvesztése miatt. Emiatt elmaradnak Ariosto barátságra vonatkozó elmékedései is, talán azért, mert Juranics és Radivoj után nem akadt újabb baráti pár a *Szigeti veszedelemben*, s így felesleges lett volna a barátság témáját ismét felemlíteni. Az eposzban a barátság, ez a *par excellence* epikus téma a IX. énekben szólal meg.

A IX. ének a költő Zrínyi fájdalmas sóhajával kezdődik, hogy a Múzsák mellől elszólította a kardcsörgés, birtokán a török pusztít, könnyen véli újszerű, hatásos, de egyúttal tragikus elemnek az olvasó:

Engemet penig, midőn írom ezeket  
Márs haragos dobja s trombita felzörget  
Ihon hoz házamban füstölgő üszöget  
Kanizsai török; óltanom kell eztet. (IX, 4)

Azonban csak a jelenet őszinteségét és hatásos elhelyezését tulajdoníthatjuk Zrínyi erényének, a háború szubjektív átélését már korábban beemelték az epika témavariánsai közé:

Mentre che io canto, o Iddio redentore  
Vedo l'Italia tutta fiamma e foco

<sup>112</sup> „Miféle fék, miféle vasszilárd lánc, / gyémántkapocs, ha létezik ilyesmi, / elég erős, hogy a harag folyását / megvont útján kívülre nem ereszti, / ha a személyt, kit szerelem s barátság / érzése zárt szívedbe, látod esni / romlásba erőszak vagy csapda által, / s vagy élete vagy tisztessége kárt vall. // S ha ekkor a vad indulat a lelket / embertelenségekre is ragadja, / mentsége van, hiszen az értelemnek / nem volt hatalma, sem ereje rajta. / Achillesz látva, hogy vérében fetreng / barátja Patroklosz, ki tőle kapta / fegyverzetét. nemcsak megölte társa / ellenfelét, hanem meg is gyalázta.” (Simon Gyula ford.)



Per questi Galli, che con gran valore  
Vengon per disertar non so che loco.<sup>113</sup>

– énekli Boiardo *Orlando innamorato*jának utolsó elkészült versszakában (3, 9, 26), mikor 1494-ben VIII. Károly vezetésével francia csapatok vonultak be Itáliába.<sup>114</sup> De egyébként is szívesen használja ki azt a kontraszthatást, amit eposzának fantáziabirodalma és a kortárs történelem betolakodása kelt – a 2. könyvet is így zárja 1480-ban, egy Ferrara elleni velencei támadást követően:

Ma nel presente i canti miei son persi,  
e porvi ogni pensier mi giova poco  
Sentendo l'Italia de lamenti piena,  
Non che or canti, ma sospiro apena. (2, 31, 49)<sup>115</sup>

Zrínyi ezzel szemben, mint sasfióka, a szigeti hős harmad-negyed ízigleni leszármazottja, maga áll neki az oltásnak, nem hagyja abba emiatt az éneklést. Kettős realitása van ezeknek a soroknak, hiszen nem vonhatjuk kétségbe a kanizsai török rajtaütés megtörténtét, de azáltal, hogy beszerkeszti az eposzba, egy új közegbe kerül, és a történeti valóságon kívül egy másik referenciasíkra is vonatkozni fog, az eposzi hagyományéra.

Tehát az ének élményszerű kezdésének megvolt az epikus kanonizációja (IX, 1–4); az itt szereplő Ikarus-hasonlat (1 „Hova ragadtattam én könnyű pennámtul? / Holott tanulhatnék Dedalus fiátul”), amely az alkotói munka fenyegetettségét jelképezi, eléggé elterjedt volt a korban párjával, a Nap szerkerét féken tartani nem tudó és emiatt Zeus villáma által lesújtott Phaëtonnal együtt, elég az id. Pieter Bruegel híres Ikarusz-képére (1558) gondolni. Az ének legnagyobb részében ezután Juranics és Radivoj történetét olvashatjuk, amely egészen nyilvánvalóan Nisus és Euryalus *Aeneis*-beli történetét idézi fel.<sup>116</sup> Tasso is imitálta a vergiliusi epizódot, azonban a mohamedán oldalon,

<sup>113</sup> „Miközben éneke írom, ó Megváltó Istenem / azt látom, hogy Itália csupa tűz és láng, / E gallusok miatt, akik nagy erővel / jönnek, hogy elpusztítsanak minden helyet.”

<sup>114</sup> A versszak keletkezésének körülményeit ismerteti TORTORETO, A., *L'Ottava finale dell'Orlando innamorato*, = *Il Boiardo e la critica contemporanea*, 1978, 551–559.

<sup>115</sup> „De most céltalanok dalaim, / és nem okoznak már örömet gondolataim, / Mert érzem, hogy egész Itália jajgat, / Nem hogy énekelni, de lélegzethez jutni is alig van erőm most.”

<sup>116</sup> A kutatás hagyományos megállapítása szerint (HEINZE, R., *Vergils epische Technik*, 1915<sup>3</sup>, 245) ez a történet nagyjából Vergilius saját leleménye, mivel túl kevés egyértelmű kapcsolat található a *Doloneia*hoz, Odüsszeusz és Diomédész éjszakai kalandjához (Hom. II. 9, 121–260), de mások a lényegbevágó különbségeket a hellenisztikus Homérosz-kritika Vergiliusra tett hatásával magyarázták (SCHLUNK, Robin R., *The Homeric Scholia and*

és két főszereplőhöz, Clorindához és Argantéhoz kötötte, de Zrínyi láthatóan Vergilius jeleneteit követi inkább. Tassónál hiányzik az ellenséges tábor részegsége (ami indokolt is, hiszen keresztényekről van szó), Clorindának férfias felindulásában ébred fel a tettvágya, „meraviglie inusitate e strane” megtételére vágyik, nem a szükség viszi rá, Argante csatlakozik hozzá, és csak ezután mennek a királyhoz. Az epizód lefolyása Vergiliust követi egy ideig: a gyermek Ascanius helyett Deli Vid beszél Zrínyivel, aki nem engedi el könnyelműen legjobb vitézét, Vidát (zrínyiesen szólva) egy ilyen kalandra, ahogy Aladin Argantét. Az ötlet a *Szigeti veszedelemben* Zrínyié (IX, 10), míg Vergiliusnál valami isteni sugallat hatására egyszerre jut eszébe a küldetés Nisusnak és a teukrosz vezéreknél (9, 184–185 és 226–230). A hősök mindenütt önfeláldozóak, magukra vállalnák a feladatot, de végül kiegyeznek. Ezután következik az útravaló fegyverek ajándékozása (35–42; Aen. 9, 301–307), de Zrínyi itt már erényt kovácsol az eltérésekből: Juranicsék nem kérnek senkit, hogy vigyázzon anyjukra, hisz a várból az összes nő távozott az eposz elején,<sup>117</sup> és visszautasítják az ajándékokat is, amik egyébként is sokkal szerényebbek azoknál, amelyeket Ascanius megajánl (9, 263–280) és Nisusék elfogadnak. Az ellenség részegsége már az induláskor előkerül (29), mint a hőstett egyik segítő körülménye; Zrínyi hősei előrelátóbbak, Nisus és Euryalus csak a rutulus táborban veszi ezt észre. Mutatja Zrínyi egyes alak-

---

*the Aeneid*, Ann Arbor, 1974). Olyan feltűnő egybeesésekre kell gondolni, mint amikor a Homéroszhoz írt – nem igazán magasröptű – ókori scholionok kifogásolják, hogy az *Íliászban* Odüsszeusz és Aiász versenyfutásánál Aiász elesik, és egyúttal Odüsszeusznak is segít Pallasz Athéné a győzelemben, akkor az egyik motiváció felesleges; ennek megfelelően az *Aeneis* 5. énekében Nisus egyszerűen elesik (15), Euryalusnak nem segít egy isten sem; vagy mikor az *Íliász* 10. énekében kifogásolják a magyarázók, hogyan láthatja a trójai tábornak a magas sánc mögül a földről Agamemnón, Aeneas a IX. ének megfelelő része előtt egy kellően magas dombra telepszik és onnan tekinti át a rutulus tábornak (60). Schlunk kitűnő művében kimutatta, hogy az *Aeneis* 9. éneke mégis az íliászi *Doloneia* (10) imitációja, csak különösen erősen érvényesül a scholionok helyesbítő tendenciája, és távol kerül Vergilius a homéroszi cselekménytől: így pl. arra a kritikára, mely szerint Odüsszeusz megfelel az eredeti szándékukról, a trójai tervek megtudakolásáról, csak portyáznak, Vergilius úgy felel, hogy szándékosan felejteti el Nisusszal és Euryalusszal eredeti szándékukat, a kémkedést, és így a féltelenségről szóló morális példázattá válik a kettjük halála. Zrínyinél az egészen nyilvánvaló párhuzamra Zrínyi és Vergilius között először Arany utalt (ARANY, 408.), majd Cserép József sorolta fel az egyezéseket. (CSE-RÉP József, *Zrínyiászunk Tasso és Vergil megvilágításában*, Figyelő 26 (1889), 341–348.) Fontos feladat lenne a Zrínyi által olvasott kommentárok esetleges hatását is módszertesen feltérképezni, Schlunkhoz hasonló módon.

<sup>117</sup> Érdekes kivétel Borbála, Deli Vid felesége. Meg szokták jegyezni, hogy Tasso mintha jobban szimpatizálna a pogány oldallal, mint a kereszténnyel. Zrínyi ezt öntudatlanul is észrevehette, hiszen a pogány Clorinda párja lesz Borbála, míg Cumilla alakjához Didón kívül a legtöbb talán Erminia járult hozzá.

jainak példázatszerűségét, hogy Nisusék első áldozatát, Rhamnast, aki részeg (9, 315–316, 326), gőgös (IX, 324) és augur, madárjós (327–328), három alakra bontja szét, tisztán a tulajdonságaik alapján – mintha csak egy barokk morális allegóriát látnánk.<sup>118</sup> Előbb a gőgös (*superbus*) Pervizt ölik meg (mert „ez magyar katonát / Semmire böcsüle, vélvén többnek magát”, 48), utána Rézmán hal meg részegsége miatt (49), majd a kadilesker (tkp. kádilászker, 53–55), a török főpap végzi gyászosan. Vergilius háromszáz latinjából, akik észreveszik a mészárlást, felnagyítva 3000 török lesz. A leglényegesebb változás azonban a jelenet moráljában van: Tassónál Argante és Clorinda kalandja hetvenkedő hősködésből indul ki, ami végül tragikumba fordul, mikor Clorinda nem jut vissza Jeruzsálembe, és szerelme, Tancredi öli meg (Ger. lib. 12.). Ariosto Cloridanójának és Medorójának története nem tartalmaz mély tanulságot (Orl. Fur. 18, 165–192), de az ariostói eposz számára kulcsfontosságú eseménnyel, Angelica szerelmével ér véget (Orl. Fur. 19, 20). Vergiliusnál viszont jelentkezik a morális értelmezés, amire Zrínyi reflektál: látszólag két rendkívüli és egyenlő értékű barát indul útnak, de valójában jelentős különbség van a két hős között: Nisus<sup>119</sup> indítványára jelentkeznek Aeneasnál, Euryalus csak csatlakozik hozzá, de ő az, aki kéri Ascaniust, hogy vigyázzanak anyjára, majd ő lesz az is, aki a halottak fegyvereit összegyűjti és magára ölti – jóllehet otthagyják az értékes ezüsttárgyakat (9, 357–366). Aztán épp Euryalus tollakkal díszített sisakja csillan meg a sötétben, emiatt a hübrisz miatt veszi őket észre a latinok éjszakai őrzárata (9, 373–374). „Haud temere est visum”, nem véletlenül látták meg, fejezi ki rosszállását Vergilius az eposzi semlegesség modulációján belül maradva. Aztán ő lesz az, aki lemarad, és Nisus, aki már biztonságban van, tér vissza miatta. Vergiliusnál az epizódban a központi érték épp ez a fajta barátság, ami felülemelkedik az egyik barát gyengeségein.

Zrínyi épp ezen a ponton próbálja meghaladni Vergilius párosát: hősei teljesen tiszták, azt se tudjuk meg, hogy melyikük miatt veszik észre őket, bár Radivoj itt is elkülönül, mint aktív fél – ő az első a jelentkezésben, ő beszél Zrínyi előtt, ő ad utasításokat (47, 57), és ő tudna megmenekülni, ha nem térne vissza Juranicsért (61–62). De mindezt Juranics egyetlen szimbolikus és rendkívül hitelesnek ható mozzanattal ellensúlyozni tudja, azzal, hogy ő

<sup>118</sup> Knauer utalt rá, hogy már Vergilius is hasonlóan szétbontott homéroszi alakokat háromfelé, azonban nála nem figyelhető meg ez a morális példázatszerűség. Pl. az *Odüsszeia* Elpénorjából keletkezik Palinurus, Misenus és Caieta is. Vö. KNAUER, *Die Aeneis und Homer...*, 336.

<sup>119</sup> Nisus neve is erőt sugároz: „igyekezet”. Euryalus nevét én valamiképp szintén szép külsejével hoznám kapcsolatba („szépen folyó”), de vannak merészebb elképzelések is: Henning MØRLAND, *Nisus, Euryalus und andere Namen in der Aeneis*, Symbolae Osloenses 33, 1957, 87–109.

öli meg a kadileskert, és elviszi sátrából az Alkoránt. Azt, hogy a költő Zrínyi látta ezt a dichotómiát, igazolja az is, hogy Juranics is gyönyörű (73), ahogy Euryalus („quo pulchrior alter / Non fuit” 9, 179–180 – bár Zrínyi nem használ ennyire explicit szavakat, egy hős még akkor is hős, ha gyengébb; egyszerűen megelégszik az ősi „nagy vassal lekaszált szép virágszál” hasonlatával), tehát ugyanahhoz a harcban kevésbé gyakorlott személyhez csatolta a szépséget, mintegy az imitáció pecsétjegyeként (*sphragis*). Vergilius hőseit, Nisust és Euryalust a 20. század második felének pesszimista *Aeneis*-értelmezése, az ún. harvardi iskola épp azért emelte ki, mert – ahogy pl. Turnus hirtelen indulatból történő kivégzése az eposz végén, vagy a VI. ének alvilágából a hamis álmok kapuján történő visszajövetel a földre – a jelenet úgy is értelmezhető, hogy itt Vergilius morálisan megkérdőjelezi az augustusi új rendszert és a principátus propagandáját. Nisus és Euryalus egyrészt egyáltalán nem hősieken alvó részeket mészárolnak, másrészt elragadja őket az ölés vágya (*nimia caede et cupidine* 9, 354), és Nisust csak az a sötét vágy (*dira cupido*, 9, 185) vezeti, hogy dicsőséget szerezzen.<sup>120</sup> A jelenet újabb értelmezői viszont arra mutattak rá, hogy kétségtelenül lehet ugyan Augustus-kritikaként is olvasni ezeket a jeleneteket, de ez senkinek nem jutott eszébe a fennmaradt Nisus és Euryalus-utalások szerint az ókorban: mint két példás jó barát vonultak be a retorikai eszköztárba.<sup>121</sup>

Zrínyi olvasata is ezt az értelmezést tükrözi: a két barát kapcsolata heroikusán nemes, lelki és testi adottságaik különbsége nem akadályozhatja meg őket abban, hogy közösen harcoljanak és haljanak meg azonos ügyért. Zrínyi imitációja jól mutatja azoknak az értelmezéseknek az anakronizmusát, amelyek például Iulust, Aeneas fiát hibáztatják Nisus és Euryalus haláláért,

<sup>120</sup> Így értelmezi pl. George E. DUCKWORTH, *The Significance of Nisus and Euryalus for Aeneid IX–XII*, American Journal of Philology 88, 1967, 129–150. Hasonlóképp: Barbara PAVLOCK, *Epic and tragedy in Vergil's Nisus and Euryalus Episode*, Transactions of the American Philological Association 115, 1985, 207–224.

<sup>121</sup> Steven FARRON, *Vergil's Aeneid: a poem of grief and love*, Leiden, 1993, 1–30. Kiegyensúlyozott és jó összefoglalás: Nicholas HORSFALL, *Aeneid, Book IX*, in *A Companion to the Study of Virgil*, kiad. Nicholas HORSFALL, Leiden, 1995, 170–178. Craig KALLENDORF (*Historicizing the „Harvard School”: Pessimistic Readings of the Aeneid in Italian Renaissance Scholarship*, Harvard Studies in Classical Philology 99, 1999, 391–403) próbált meg feltárni olyan momentumokat az *Aeneis* reneszánsz értelmezéstörténetében, amelyek a pesszimista interpretációt előlegezték volna meg, de a reneszánszban csak az ókeresztény Aeneas-kritika (impietas, nem képes fékezni haragját) élt tovább, ezt sosem kapcsolták össze az augustusi rendszer bírálatával. Úgy látszik, csak nagyon kevesek gondoltak arra, hogy az *Aeneis* nem csak Augustus panegirikusza lehet. De ha figyelembe vesszük, hogy még olyan császárságellenes eposzt, mint a *Pharsalia*, is lehetett császárpártian olvasni, ez egyáltalán nem meglepő (ld. 8. fejezet).

aki felfegyverezte őket indulásuk előtt:<sup>122</sup> éppily különös lenne pl. Deli Videt vagy Zrínyit amiatt hibáztatni Juranics és Radivoj haláláért, mert egyrészt Zrínyi elengedi őket oda, ahova Deli Videt nem, másrészt a biztosan veszendő várból küldenek egy olyan üzenetet, ami tulajdonképp – amint a galamb által később vitt üzenetből kikövetkeztethető – nem tartalmaz segítségkérést.<sup>123</sup> A heroikus világképben, még ha csak utánzata is a homéroszi eredetűnek, a harcban szerzett dicsőség messze meghaladja az élet értékét. Akhilleusz akkor is a legnagyobb hős, ha tartós haragja miatt sok százan pusztulnak el a görögök közül; Juranics és Radivoj sem érdemelne epigrammát Zrínyitől, ha értelmetlen haláluk nem hozott volna örök dicsőséget, hírnevet. („De nem volt heába, / Mert jó unokája / Örökkössé tett bennünk.”)

Az epizód lezárásaként (IX, 85–92) egy másik vergiliusi jelenethez nyúlt vissza Zrínyi, de Nisus és Euryalus jelenetének *Aeneis*-beli befejezése talán ebben a választásban is befolyásolta: a két trósz hős fejét a rutulusok dárdára tűzve viszik körbe, így hozva a körbezárt Aeneas tudomására halálukat, Deli Vid pedig megálmodja Radivojék véres halálát. Bár az *Aeneis*ben dárdára tűzött fejek itt felidézhatték volna a szigeti Zrínyi végzetét, amit már egyébként is tudunk a IV. ének óta (6: „Holnap vitéz fejét meglátjuk karófán”), Zrínyi mégis inkább egy másik jelenettel ötvözte össze Juranics és Radivoj halálát, minden bizonnyal azért, hogy az amúgy is szokatlanul hosszúra nyúlt folyamatos imitációt (IX, 6–78 – tehát 72 versszak, a legterjedelmesebb egységesen imitált rész a *Szigeti veszedelemben*!) megszakítsa, variálja. A vérző Radivoj jelenik meg Deli Vid álmában – tehát ismét csak az aktív, erősebb hős. Deli Vid választását az indokolhatta, hogy az ének elején épp ő akart kitörni a várból – így most a helyette küldött Radivoj jogosan zavarja fel őt álmából. Vergiliusnál a véres Hektór jelenik meg Aeneas előtt Trójában, és menekülésre szólítja fel (2, 268–288). De a vergiliusi helyzet nem igazán felel meg az itteni jelenetnek, Aeneas tud már Hektór haláláról, hiszen az jóval korábban történt, Deli Vid csak most értesül. Eszerint kellett egyrészt átalakítani az imitált részt, másrészt Radivoj célja más, mint Hektóré: vitézségre és kitartásra buzdítja Vidát menekülés helyett (*contrarium*). A költő Zrínyi itt nem a Goffredo előtt megjelenő Ugonét veszi alapul (*Ger. lib.* 14, 6–8), talán azért, mert ott Ugone már a jelenet elején égi fényben tűnik fel: ez túl korának látszana Radivoj esetében, és ezt a glóriát költőnk egyébként is fenntartja a XV. énekben a szigeti Zrínyi Miklósnak (107).

A jelenet imitációja azonban meglepő módon nem csak erre az egy énekre korlátozódik. Zrínyi abban is követi Vergiliust, hogy először az V., majd a

<sup>122</sup> Pl. Colin BURROW, *Epic Romance, Homer to Milton*, Oxford, 1993, 43–44.

<sup>123</sup> Ennek ellenére szemináriumi hallgatóim általában minden félévben megteszik – ez is mutatja, mennyire távol állunk ettől a világtól.

IX. énekben szerepelteti a párost, bár egymás iránti vergiliusi vonzalmukat (Aen. 5, 295–296) szelídíti. Emlékezetes pillanat az *Aeneis*ben a pár első szereplése a futóversenyen, amikor a versenyben vezető Nisus – kissé komikus helyzetben – elesik ugyan, de elgáncsolja a második helyezett Saliust, azért, hogy a harmadik helyen futó Euryalus érjen be elsőként a célba:

Vége felé, amidőn Nisus valahogy belelépvn,  
Megcsúszott a szegény, a leölt tulkoknak a földre  
Folyt iszamós vérén, mely a zöld fűvön állt pocsoltyákban.  
S itt a legény, ki örült, hogy győz, nem tudta tapodni  
Talpával többé a talajt, kifutott az alóla,  
S orra bukott meginogva a szent vérben s ürülékben.  
Ámde szerelmét, Euryalust, ekkor se feledte:  
Úgy szökkent fel a sárból, hogy Saliust megakassza;  
S ez nekiment, s elesett szintén a sikos homokúton. (5, 328–336, Lakatos István ford.)

A két szigeti hőst különös lenne ilyen helyzetben viszontlátni, azonban az eposz azzal is utal a vergiliusi imitációra, hogy szintén az V. énekben lépteti fel őket először – minthogy játékok nincsenek – a szigeti seregszámlán. Juranics zászlótartó (56),<sup>124</sup> már akkor is gyönyörű („melynél szebb iffiat / Soha az nap szeme világon nem láthat” 57), s közvetlenül nyomában vonul már ott is Radivoj (58). Talán az sem lehet véletlen, hogy a kortárs eposzíró, Belmonto Cagnoli szintén eposzának, az *Aquileia distruttá*nak 9. énekében imitálta Nisus és Euryalus történetét Lucenzio és Gualtieri alakjában – ha IX. ének, akkor a két barát jelenetével kell találkozoznunk.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Ez Istvánffytól származik (300/1), aki szerint a végső, nagy kitörésnél a zászlót Laurentius Juranitus vitte, – talán ezzel érdemelte ki a dédunoka mély tiszteletét. Egyébként Radován és Dandó Ferenc halála után Zrínyi, Istvánffy szerint, megtiltotta a kitöréseket (Istvánffy 296/1–2).

<sup>125</sup> Erről az eposzról részletesebben ld. a 7. fejezetet.





1.ábra. A poézis elegyíti az édeset a hasznossal.  
Alexander Donatus, *Ars poetica*, Róma, Facciotti, 1631.



#### 4. IMITÁCIÓ ÉS PETRARKIZMUS BALASSI KÖLTÉSZETÉBEN

##### *Balassi és Petrarca*

Zrínyi imitatív költői gyakorlatának legfontosabb elődje a magyar irodalmi hagyományban Balassi istenes és szerelmi lírája. Balassi számottevő előzmények nélkül teremtette meg magyar nyelven az udvarló típusú szerelmi költészetet,<sup>1</sup> és ehhez elsősorban latin, német, török és olasz nyelvű költői szövegeket használt fel. Zrínyi jól ismerte Balassi költészetét: elegendő itt csak arra a két alapvető és közismert tényre gondolnunk, hogy eposzában idézi a „Végtelen irgalmú...” kezdetű Balassi-zsoltárparafrázis kezdő sorát, és utána saját maga újraírja, *aemulálja* Balassi szövegét,<sup>2</sup> valamint arra, hogy Zrínyi könyvtárának jegyzékében szerepelnek Balassi Bálint „faitalan éneki”, és ez alatt a cím alatt minden bizonnyal Balassi „maga kezével írt” versgyűjteményét kell értenünk.<sup>3</sup> Nem elhanyagolható kérdés tehát, hogy a legfontosabb költőelőd munkásságában milyen imitatív gyakorlatra ismerhetett Zrínyi.

A 16. század közepén az európai szerelmi költészetet alapvető meghatározta Francesco Petrarca *Daloskönyvének* hatása, és ennek nyomán szokás a petrarkista líra korabeli divatjáról beszélni, még akkor is, ha ez a népszerű költészeti frazeológia számos elemében igen távol áll Petrarca költői műveitől. Nevezhetjük-e Balassi Bálintot petrarkista költőnek? Ebben a kérdésben és az erre adott válaszokban a petrarkista jelzőnek legalább kétféle értelmet szokás tulajdonítani. Időrendben talán az első az lehetett, mely Petrarca olvasását feltételezte. Ferenczi Zoltán egyik előadásában (1920-ban) megpróbálta bizonyítani, hogy Balassi Bálint közvetlenül ismerte Petrarca költészetét, mégpedig azzal, hogy a Balassa-kódex argumentumai csakis a *Canzoniere* argumentumaira mehetnek vissza.<sup>4</sup> Eckhardt Sándor számára egy év múlva ez az ötlet adott indítást ahhoz, hogy összeolvassa Balassi verseit Petrarca

<sup>1</sup> HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., 1982.

<sup>2</sup> II, 65. Ld. még KLANICZAY 63–66; KOVÁCS S. I., 1985, 129–132.

<sup>3</sup> ZK, 286. Zrínyi Balassi-élményéről tanúskodik még Istvánffy-kötetének bejegyzése Balassi halálának említésekor: „hei, szegheni Balassj Baljnth” (ZK, 172).

<sup>4</sup> FERENCZI Zoltán, *A lingua vulgaris a magyar irodalomban*, Budapest, (Akadémiai Értesítő, 32) 1921, 1–5, 11–16.

olasz nyelvű költeményeivel.<sup>5</sup> Azt a néhány szövegpárhuzamot, melyet talált, „petrarkai/petrarkista hatások” címmel foglalta össze tanulmányában. Az eredetileg olaszul megjelent cikk harmadik fejezetének címe (*Influssi petrarcheschi*) olaszul kétértelmű: utalhat Petrarca közvetlen hatására, de azokra a költőkre is, akik követték őt, magyarra fordítva ez a kétértelműség azonban inkább ellentmondásnak hat, hiszen nem egyértelmű, hogy csak egy népszerű toposz vagy egy petrarcái versrészlet meglétét konstatáljuk Balassinál. A második értelem a nyugat-európai szakirodalom által petrarkistának nevezett vershagyomány hatását tételezi fel. Ez az értelem a maga teljességében, ha jól látom, Klaniczay Tibor *A szerelem költője* című esszéjében tűnt fel,<sup>6</sup> aki Baldacci nagy hatású, 1957-ben megjelent petrarkizmuskönyvének a neoplatonikus, Bembóból kiinduló felfogását vezette be a magyar irodalomtörténetbe.<sup>7</sup>

A *Canzoniere* hatását sok szövegpárhuzammal próbálták már meg alátámasztani, ám alig néhány évvel Eckhardt tanulmánya után Waldapfel rámutatott egy jegyzetében az összehasonlított motívumok közhelyszerűségére a 16. századi költészetben,<sup>8</sup> majd 1938-ban részletesen is kifejtette, hogy „nem lehetetlen, hogy Balassi csak a kortárs olasz költőket ismerte, de fő modelljüket nem”.<sup>9</sup> Bán Imre tulajdonképpen elfogadta ezt a véleményt, továbbra is hangsúlyozva, hogy anélkül is olvashatta Balassi Petrarcát, hogy imitálta volna.<sup>10</sup> Herczeg Gyula később hasonlóan kétesnek minősítette Eckhardt

<sup>5</sup> ECKHARDT Sándor, *Balassi és Petrarca*, in uő, *Balassi-tanulmányok*, Bp., 253–266 (eredetileg olaszul a Corvina 1921-es évfolyamában).

<sup>6</sup> KLANICZAY Tibor, *A szerelem költője*, in uő, *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1964, 192–193 (első megjelenése 1961); máshol azonban figyelmeztet arra, hogy Balassinál ez a fajta petrarkizmus nem mutatható ki: 197.

<sup>7</sup> Luigi BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano–Napoli, 1957. Figyelemre méltó, hogy Baldacci csak három költőt tárgyal könyvében: Bembót, Castelvetrót és Giovanni della Casát. Balassi „petrarkista” irodalmi mintái (Secundus, Marullus, Angerianus) nem fordulnak elő a könyvben.

<sup>8</sup> „Igen természetes annak feltevése, hogy Balassi kezén megfordult a *Canzoniere* rengeteg sok kiadásának valamelyike, de az eddigi érvek éppen nála, ki annyi költeményt »fordított« a maga egészében, de Petrarcától egyet sem, nem elegendők arra, hogy ezt kétségtelenné tegyék; még kevésbé igazolható Eckhardtnak mindenesetre megkapó további föltevése, hogy Balassi magával Petrarcával akart volna versenyezni, magyar *Canzonierét* kiadni.” WALDAPFEL József, *Basiliscus és salamandra Balassi korának latin költőinél*, EphK, 53, 1929, 242–243.

<sup>9</sup> WALDAPFEL József, *Balassi és az olasz irodalom* (1938), in uő, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1957, 104–133.

<sup>10</sup> BÁN Imre, *Il petrarchismo di Bálint Balassi e le sue fonti veneziane e padovane = Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, szerk. Vittore BRANCA, Firenze, 1973, 261–274; átdolgozott magyar változata: B. I., *Eszmék és mozgalmak*, Bp., 1976, 122–139. A Bembo-

párhuzamait.<sup>11</sup> Érdekes sajátossága Waldapfel József, Bán Imre, valamint Herczeg Gyula tanulmányainak, hogy Eckhardt és a közvetlen Petrarca-hatás cáfolata ellenére további és még távolabbi párhuzamokat fedeznek fel Balassi és Petrarca, illetve Bembo és más 16. századi költők között. Waldapfel mutatott rá említett jegyzetében, hogy nem helytálló Ferenczi (Eckhardt által helyeslően idézett) állítása sem, miszerint csak a *Canzonierét* kísérték a reneszánszban argumentumok, bár példát nem idézett rá. Valóban, ha csak azt a néhány neolatin és olasz költőt nézzük meg, akikhez Rimay János hasonlítja Balassi költészetét, Giovanni Pontano és Julius Caesar Scaliger latin szerelmi költeményei is argumentumokkal jelentek meg a 16. században, de Luigi Tansillo, Torquato Tasso és mások versei is.

### *A Fragmenta-elmélet*

Eckhardt óta egyetlen fontos új ötlet született ebben a Petrarca-kapcsolatok körében, ez pedig Horváth Iván felvetése a kötet szerkezet kapcsán: „Engem mindenek előtt a késői Gerézdi emlegette petrarcai Daloskönyvre emlékeztet az új kötetfölépítés, a Balassi-korabeli európai líra főfő mintaképe. Megvan abban is a számtani jelkép, de ott is mélyen, szinte észrevehetetlenül elrejtve, s a fölszínen csak önéletrajzias vagy gondolattársításon alapuló kapcsolatok láncolják egymáshoz a költeményeket. Ezért azt is sokatmondónak érzem, hogy a Balassa-kódex megőrizte a számunkra a gyűjtemény címét: *Balassa Bálint verseinek fragmentumai*. Tudom, hogy egy kissé kacifántos ez a cím, de hát az Petrarca Daloskönyvének címe is: *Rerum vulgarium fragmenta*.”<sup>12</sup> Horváth Ivánnál még csendes sejtés ez és csak a kötet szerkesztés szimbolikájára vonatkozik, de Benke Gábor összefoglalásában a Balassi-kutatások helyzetéről ez a címbeli hasonlóság már a Petrarca-hatás egyértelmű bizonyítékeként vulgarizálódik,<sup>13</sup> néhány újabb cikkben pedig már egyenesen „Fragmenta-elmélettel” találkozunk. Érdemes elidőzni ennél a „Fragmenta”

---

párhuzamok kutatását folytatja (Bán és Herczeg cikkeinek ismerete nélkül) Maria Teresa ANGELINI, *Un confronto fra le liriche di Pietro Bembo e di Bálint Balassi... = L'eredità*

<sup>11</sup> HERCZEG Gyula, *Modelli petrarcheschi del poeta ungherese Valentino Balassi*, in *Petrarca i petrarkizm u slavjenskim zemljama*, Zagreb–Dubrovnik, JAZ, 1978, 239–250. Csak a 22. canzone és a 46. vers hasonlóságát fogadja el.

<sup>12</sup> HORVÁTH Iván, *A legnehezebb kérdés*, in uő, *Magyarok Babelben*, Szeged, 2000, 196–197. Ez tulajdonképpen visszatérés Eckhardt Sándor felfogásához, aki szerint „Balassi Bálint meg akarta teremteni a Magyar Canzonierét”. („il Balassi ... ebbe in mente il Petrarca e volle creare il Canzoniere Ungherese”, 69.)

<sup>13</sup> BENKE Gábor, *Filológia, poétika, autonómia (Pirnat Antal Balassi-értelmezéséről)*, ItK, 2003, 583–595, itt 594–595.

címazonosságnál. Az elmúlt harminc-negyven évben tényleg leginkább így jelenik meg Petrarca verseskötete olaszul, azonban ez egyetlen nagyfontosságú filológiai felfedezésnek köszönhető: Pierre de Nolhac még az 1880-as években fedezte fel a vatikáni könyvtárban Petrarca verseinek a szerző felügyelete mellett, nagy gonddal összeállított, részben autográf gyűjteményét (Vat. Lat. 3195.), amely azóta a kiadások alapját képezi, beleértve a versgyűjtemény kettéosztásának helyét. Nem ez a redakció volt azonban a meghatározó a 16. században. Már a 15. században leginkább *Il Canzoneto* vagy *I sonetti e rime* címmel jelent meg Petrarca *Daloskönyve*. A vatikáni kódexet de Nolhac előtt csak háromszor adták ki: először 1472-ben Padovában Valdezocco gondozásában, ebben azonban nem szerepel a kódex élén álló cím, csak az explicitben olvasható a *Rerum vulgarium fragmenta ex originali libro extracta* megjegyzés.<sup>14</sup> Két évvel később Velencében újranyomták ugyanezt a kiadást, és egy 15. század végi Petrarca-kiadásban is előkerül ugyanez az explicit, de egyszer sem címként.<sup>15</sup> A legnevesebb Pietro Bembo 1501-es aldina kiadása (*Le Cose volgari di messer Francesco Petrarcha*), amely alcíme szerint ennek a kéziratnak a „betűhív kiadása” („tolto con somma diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta”), azonban a modern kutatás bebizonyította, hogy igazából egy másik kézirat alapján készült a kiadás, és csak az utolsó pillanatban korrigálta néhol az autográf kézirat alapján Bembo.<sup>16</sup> Ez a Petrarca-kiadás talán az első betűhívnek szánt szövegközlés a filológia történetében, és talán épp ezért keltett olyan negatív visszhangot a kortársak között. Az a század, melynek Bembóval az élén a fő célja az olasz nyelv helyesírási, központosítási és nyelvtani egységesítése volt, nem fogadta örömmel a kétszáz éves

<sup>14</sup> F. 146r: „Francisci Petrarca ... rerum vulgarium fragmenta expliciunt”. f. 188r: „Francisci Petrarca ... Rerum vulgarium fragmenta ex originali libro extracta In urbe Patavina liber absolutus est foeliciter. Bar. de Valde. patavus. F. F. Martinus de septem arboribus Prutenus. M.CCCC.LXXII. die VI. Novembirs [sic].” A <http://gallica.bnf.fr> példánya alapján.

<sup>15</sup> *Trionfi. Sonetti e canzoni*, comment. Gabriele BRUNO, Girolamo CENTONE, ed. Francesco FILELFO, Venezia, Petrus de Plasiis, 1492. Akad. Kt. Inc. 882. A kötet explicitje (sajnos az utolsó lap szakadt): „Questi fragmenti dil Petrarcha quali uulgarmente [valószínűleg: si dicono sonetti e canzoni]”. Filelfo önkényes kommentárjáról és a *Trionfi* 15. századi elsőbbségéről a Petrarca-életműben l. Carlo DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, Italia Medievale e Umanistica 17, 1974, 61–113, itt 83. A *Canzoniere* kulcsa csak az 1490-es években kezdődött (uo., 95–100).

<sup>16</sup> Ehhez a kiadáshoz sajnos nem jutottam hozzá. Lásd Gino BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, Padova, Antenore, 1992, 62–65 és Romana BROVIA, *Il Petrarca di Madelaine de Scudéry*, Lettere italiane 54, 2002, 402–443, kül. 408. A Vittorio Cian által Bembóéknak felismert kéziratot kommentár (*Pietro Bembo postillatore del Canzoniere petrarchesco*, Giornale storico della letteratura italiana, 98. k., 1931, 255–290, 99. k., 1932, 225–264, 100. k., 209–263) sem tesz említést a *Rerum vulgarium fragmenta* címről. Ezt azonban ma már többnyire nem Bembónak tulajdonítják, lásd BELLONI, i. m., 60.

nyelvezetű, helyenként szabálytalan ortográfiával megjelent Petrarca-szöveget. Az ekkora már elterjedt vulgáta-Daloskönyv (*Il Petrarca, Il Petrarchino*) hatása olyan erős volt, hogy mikor Aldus Manutius 1514-ben újra kiadta Bembo neve alatt a *Canzonierét*, visszatért a hagyományos szöveghez.<sup>17</sup>

A 16. század Petrarca-értelmezése, ahogy már sokan rámutattak, elsősorban Petrarca életregényeként tekintett a *Canzonierére*: ennek köszönhető az igyekezet, hogy a verseket kronológiai sorrendben adják ki. A legfontosabb kiadást Vellutello készítette, aki a levelek segítségével és a versek implicit kronológiája alapján rendezte újra a *Canzonierét* (1525), ráadásul leválasztotta és külön egységbe rendezte a nem Laurához köthető verseket.<sup>18</sup> Az életrajzi kötődést jól jellemzi, hogy számos kiadás Petrarca és Laura arcképével, Vaucluse, Avignon és a Sorga menti táj térképével, valamint Petrarca és Laura életrajzával és a költő végrendeletével jelent meg. Kiadását érte ugyan kritika: a kronológiát próbálták meg egyesek javítani (Andrea Gesualdo),<sup>19</sup> mások pedig azt hangsúlyozták, hogy nem az életrajz, hanem Petrarca antik és olasz forrásainak kimutatása a fontos (Bernardo Daniello),<sup>20</sup> de Bembo kézirata és a mű eredeti címe feledésbe merült.<sup>21</sup> Ha megemlítik is a kéziratot, melyet

<sup>17</sup> Marco SANTAGATA, *I frammenti dell'anima, Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, 1992, 328.

<sup>18</sup> Sok kiadása közül ezt használtam: *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello, di novo ristampato con più cose utili in varii luoghi aggiunte...* Vinegia, G. Giolito de Ferrari e fratelli, 1550. Vö. BELLONI, i. m., 58–95. Ennek nyomán a 16. század eleji Petrarcát utánzó kötetek közül pl. Vittoria Colonnában valóban szerelmi regényként olvashatjuk a lineáris történetet; a szonettekét még címek, feliratok vagy sorszámok sem választják el egymástól. (Vittoria COLONNA, *Rime*, h. n., 1539, ELTE EK Ant. 1372.) Az eljárás, ahogy Vellutello leválasztja a nem Laurához köthető verseket, és három részre osztja kiadását, emlékeztet Rimay tervezett hármas osztatú kiadására, amelyben az istenes versek lettek volna elkülönítve Balassi „elvelyült énekeitől” és a Júlia-versektől.

<sup>19</sup> *Il Petrarca con l'espositione di Giovanni Andrea Gesualdo*, Vinegia, Vidali, 1574. MTAK 550452. Ő nemcsak életregénynek, hanem egyenesen eposznak értelmezi a *Daloskönyvet*: összehasonlítja, hogy Homérosz *Íliásza* és az *Aeneis* is haraggal kezdődik, ez az *ok* ott megelőzi az *időt* és a *helyet* a propozícióban, ezért itt felcseréli a 2. és 3. szonett sorrendjét.

<sup>20</sup> *Sonetti, canzoni, e triomphi* Messer Francesco PETRARCHA con la spositione di Bernardo DANIELLO da Lucca, Vinegia, Giovanni Antonio de Nicolini da Sabio, 1541, iii–iv. OSZK Ant. 3023 és EK Ant. 1749.

<sup>21</sup> Maga a Bembo-féle 1501-es Aldina is nagy ritkaság lett már a 16. század végére, mert kincsként adták egymásnak tovább a humanisták. Egy példány sorsa igazolja ezt, amelyet az antikvárius irodalomtörténész Crescimbeni 1700-ban Rómában látott: „Librum hunc, tamquam nobilissimum Palladium, ab infinitis quibus scaten vulgati Codices mendis ab ipso Petro Bembo expurgatum ego Trajanus Boccalinus furatus sum inter copiosissimam ipsius Bembi librorum farraginem”, azaz Traiano Boccalini lopta volna el Bembo hagyatékából. Ez a „nobilissimum Palladium” Bécsbe, Carolus Clusiusához is eljutott: „Hunc vero suum esse asserit Carolus Clusius A. ex dono D. Achillis Cromen Nissensis Silesii

valószínűleg csak hírből ismernek, általában nem Petrarca művének tulajdonítják.<sup>22</sup> A nagyobb budapesti könyvtárakban levő 16. századi Petrarca-kötetek nem tartalmazzák ezt a címet, még ott sem, ahol utalhatnának rá hatalmas kommentárjaikban: pl. az első szonett *rime sparse*-jének értelmezése kapcsán, melyet a modern kutatás egyértelműen a kötetcímben említett fragmentációval (*Rerum vulgarium fragmenta*) és a *Secretum* megjegyzéseivel („Adero michi ipse quantum potero, et *sparsa anime fragmenta* recolligam, moraborque mecum sedulo”) értelmez.<sup>23</sup>

Az ún. „Fragmenta-elmélettel” kapcsolatban felmerülhet a kérdés, hogy nem a 20. század végi Petrarca-értelmezéseket tulajdonítja-e Balassinak. Vajon felmerülhetett-e Balassiban egy ilyen posztmodern, fragmentált kötet-értelmezés, ha Petrarca 16. századi kommentárjaiban egyszer sem merült fel? A „fragmenta” szó kötetcímben való használatára számos, 16. századi példát ismerünk, ezek azonban mindig valószínűsítő töredékeket jelölnek: a Balassihoz legközelebbi talán Jan Kochanowski 1590-ben (majd utána kétszer, 1590 és 1593 között), Krakkóban megjelent *Fragmentája* (Balassi ebben az évben

---

ex Italia reducis in Vienna XIII. Kal. Iul. MDLXXXV. Ex legato autem nunc habet D. Fr. Raphelingii, qui a Carolo Clusio acceperat. Joannes Laet. Adolfo Vorstio moriens reliquit D. J. de Laët Vir Amicissimus.” Lásd *Le Rime* del Petrarca brevemente esposte per Lodovico CASTELVETRO, Venezia, Antonio Zatta, 1756, 2. k. ELTE EK pld. (A két adatot nem tudom összeegyeztetni.)

<sup>22</sup> „Il che apertamente dimostra, che s'è giusta cagione di cangiarui ordine hauer pensassi, credendo non esserne del Poeta istesso rimasto originale ordinato, ma un'altro hauer l'opra da diuersi e disgiunti fogli da lui lasciati, raccolta in un volume con quello ordine, che ui si uede, falsa oppenione me ne'nganerebbe.” *Il Petrarcha* con la spositione di Misser Giovanni Andrea GESUALDO, Vinegia, Giovann'Antonio di Nicolini, 1533, ciiv–ciiir. OSZK Ant. 4868. Gesualdo nem hisz senkinek, aki szerint nem jó a vulgáta-sorrend, mert ha nem Petrarcától származik, akkor hogyan lehetséges, hogy mégis mindegyik kiadásban ez található? Girolamo Ruscelli is elutasítja, hogy a kiadása idején, 1554-ben Torquato Bembo tulajdonában levő kézirat Petrarcáé lenne, Vellutello kiadása a helyes: „che veramente so di poter dir *con consentimento communi di tutti i dotti*, che il Vellutello fu il primo, che così in quanto all'istoria, come in quanto alla dichiarazione fosse il primo, che cavasse il Petrarca dalle tenebre, et che aprisse la via a tutti gli altri che dapoï hanno seguito” (kiemelés tőlem). *Il Petrarcha*, nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo RUSCELLI, con alcune annotationi..., et con uno utilissimo rimario di M. Lanfranco Parmegiano, et un raccolto di tutti gli epiteti usati dall'Autore, Venetia, Plinio Pietrasanta, 1554, ELTE EK pld.

<sup>23</sup> Előszőr Francisco RICO, '*Rime sparse*' – '*Rerum vulgarium fragmenta*' para el titulo y el primer soneto del '*Canzoniere*', Medioevo Romanzo 3, 1976, 134–135, majd SANTAGATA, i. m. Mai szemmel nagyon földhözragadtnak látszanak a 16. századi értelmezések: a *rime sparse* néha mint „non continue” (Daniello, Bembo) jelenik meg – tehát szemben a carmen continuummal, az eposszal; máskor mint nem fülsértő, tompa hang („non offende gli orecchi”, Gesualdo); Fr. Filelfo szerint pedig a műveltek és műveletlenek között való szétosztást, szétszórást jelenti („sparse e disseminate tra docti et indocti”).



indult Lengyelországba), azonban ez a kötet ténylegesen hátrahagyott verseket, töredékeket tartalmaz.<sup>24</sup> Véleményem szerint nem túl nagy az esélye, hogy Balassi vagy Rimay vagy a Balassa-kódex másolója ezt a *Rerum vulgarium fragmentát* olvashatta valahol. Viszont emlékeztet, hogy a Balassa-kódex másolója mennyire töredékesen állítja össze a versgyűjteményt, és hogy Rimay is panaszkodik, milyen nehéz néhány Balassi-vershez hozzájutni. Kizárni természetesen nem lehet, hogy egy ismeretlen, a Fragmenta-kötetcímet nyomtatásban továbbörökítő petrarkista költő címötlele nyomán Balassi tudatosan választotta ezt a címet, de egyelőre nem került elő ilyen kötet, annak dacára, hogy a 16. századi olasz könyvtermést nem teljesen ugyan, de már elég alaposan ismerjük.<sup>25</sup>

### *Petrarcától a petrarkizmusig*

A petrarkizmus Klaniczay által használt általánosabb, szerelmi frazeológia egészére vonatkozó értelme is némiképp vitatható. Ahhoz, hogy Balassi bizonyos általánosan vett értelemben petrarkista volt, ma már nem férhet kétség, köszönhetően Tóth Tünde összehasonlító motívumelemzésének és táblázatainak. A petrarkizmus terminológiája szempontjából disszertációjá-

<sup>24</sup> *Nowy Korbut*, szerk. Roman POLLAK, Varsó, 1964, II. k., 342. Jan ŚLASKI motívum-párhuzamot is kimutat egy a *Fragmentában* szereplő verssel: *Balassi Bálint és a lengyelek*, ItK, 1999, 655–660; itt 658. További érv lehet, hogy a *Canzoniere* egyáltalán nem tűnik olyan közismertnek a 16. századi Magyarországon, mint gondolhatnánk. A könyvkatalógusok szerint Giovanni Michele Bruto, a történetíró (1592), Dernschwam János, Zsámboky János (két nyomtatott kiadásban és kéziratban: ÖNB, Cod. 2634), Bethlenfalvi II. Thurzó Szaniszló (1531–1586), a nagyszombati egyetem könyvtára (1548, 1619-es kiadások) és a pozsonyi jezsuita kollégium (1546; Aldus, 1544-es kiadások) tulajdonában találunk *Daloskönyvet* a 16. században (ez utóbbi kettőről természetesen csak feltételezhetjük, hogy már a 16. században is Magyarországon voltak). A 17. században melléjük lép Georg Himmelreich (pannonhalmi főapát, 1628; Adattár 13, 124), Zrínyi Miklós és Pázmány Miklós. Ez utóbbról ld. ÖTVÖS Péter, *Pázmány Miklós gróf könyvei = Collectanea Tiburtiana, Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 357, Georg Poch (Sopron, 1665; Lesestoffe I, 283). A „Franciscus Petrarcha” legtöbb esetben a *De remediis utriusque fortunae* latin kiadásait, a német nyelvű Petrarca-adatok („Petrarca deutsch” stb.) pedig a *Tröstpiegelt*, tehát a *De remediis* német fordítását jelentik. (Az Adattár 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19 átnézése alapján.) A nagyszebeni evangélikus káptalan könyvtárában 1740-ben *II Petrarca* volt található (A. 16/4, 452, 471), a soproni jezsuitáknál pedig „Petrarchi Comoediae” (talán Plauti?), „NB. prohibitus” jelzéssel (A. 18/2, 243.).

<sup>25</sup> Ezt a gondolatot Horváth Iván cikkem korábban megjelent változatára reflektálva fejtettem ki: HORVÁTH Iván, *Balassi versgyűjteményének címe*, in „Nem súlyd az emberiség!” *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, szerk. JANKOVICS József, Budapest, 2007, 389–394. ([www.iti.mta.hu/szorenyi60.html](http://www.iti.mta.hu/szorenyi60.html) – utolsó hozzáférés: 2012. júl. 16.)



nak különösen az a megállapítása fontos, mely szerint a petrarkizmust el kell különíteni Petrarcától. Amint mondja: „Nem látom teljesen egyértelműnek a neolatin szerelmi költészet ún. »petrarkista szellemességeinek« Petrarcától való eredeztetését.”<sup>26</sup> Ehelyett ezeket a későbbi szóval *conceittókat*, *argutiákat* teljes joggal az *Anthologia Graecára*, az alexandrinus költészetre és azok humanizmus korabeli latin közvetítőire vezetné vissza.<sup>27</sup> Hasonló módon kísérleteztek a petrarkista versek pontosabb behatárolásával német kutatók is az utóbbi években: egyrészt rámutattak, hogy a *Canzoniere* verseinek jelentős része nem nevezhető petrarkistának (hiszen éppúgy találunk benne hazájához szóló verseket, panegiriszt, keresztes hadjáratra buzdító költeményt is); másrészt arra is utaltak, hogy az antipetrarkizmus, a Petrarca-követés kigúnyolása, tagadása éppúgy a petrarkizmus része: akár Ronsard, akár Du Bellay Petrarca-követést gúnyoló versét petrarkista költemények követik; harmadrészt pedig, hogy mindig tudatosan külön kell választani, hogy Petrarca az adott esetben mint nyelvi mintára vagy mint költői modellre tekintenek-e: egy retorikai fordulat, egy költői hasonlat használata nem elégséges a petrarkista minősítéshez.<sup>28</sup>

Ennek tudatában Klaniczay neoplatonista petrarkizmusképe, amelyet a Baldacci által vizsgált szerzők (Bembo, Castiglione, della Casa) és elsősorban a *Gli Asolani* és Leone Ebreo neoplatonista szerelemképe ihletett, némiképp átgondolásra szorul, mert egy ilyen távlatú ideológia tényleges jelenlétének bizonyításához szükség lenne a verseken kívül ebbe az irányba mutató kommentárookra is.<sup>29</sup> Amennyire ma tudjuk, Balassi Bálint világi költői

<sup>26</sup> TÓTH Tünde, *Balassi és a neolatin szerelmi költészet*, Bp., 1998, <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itanulm.htm>.

<sup>27</sup> Waldapfel József szerint Angerianus epigrammái közelebb állnak Petrarcához, mint a latin költészethez, ő azonban itt a tibullusi-propertiusi hagyományra gondol (ebben az esetben igaza van); a *Görög Antológia* hagyományával Waldapfel még nem foglalkozott. (*Le fonti italiane della poesia di Balassi*, *Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma*, 1937, 127–210.)

<sup>28</sup> Klaus W. HEMPFER, *Problemen der Bestimmung des Petrarkismus = Die Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance*, kiad. W.-D. STEMPEL, Karl Heinz STIERLE, München, 1987, 253–277 és Gerhard REGN, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: 1591–1592*, Tübingen, 1987, 21–70.

<sup>29</sup> Ilyet a *Constantinus és Victoria* komédiája Ebreo-idézete előtt nem találunk, azonban ez sem bizonyosan közvetlenül megy vissza Leone Ebreo szerelmi traktátusára. Ld. LUDÁNYI Mária, *A szerelem-kép alakulása a XVI. század végi és XVII. század eleji magyar irodalomban*, ItK 83, 1979, 367–368. A dráma keletkezéséről ld. KOVÁCS S. I. 1985, 385–386.

indulása inkább II. Miksa és Rudolf császár udvari zeneszerzőjéhez, Jakob/Jacques Regnarthoz kapcsolható, nem pedig Bembóhoz vagy Petrarcához.<sup>30</sup>

Nemcsak az *Anthologia Graeca* ismerete választja el a 16. század végi petrarkistákat Petrarcától, hanem számos új motívum is kötelező lesz, amelyek nem találhatók meg alaposan kidolgozva Petrarcánál. Az *Óh te család világ, nyughatatlan elme* kezdetű, jellegzetesen (késő?) petrarkista Balassi-vers 2. szakasza jól megvilágítja ezt:

Éngem most kétfelől hiteget két dolog,  
Szerелеm, bosszúság most bennem fégyvert fog  
Egymás ellen forog,  
Kitől szívem, mint nád, ide-s-tova inog.

„Szerелеm, bosszúság” olaszul *Amor* és *Sdegno*. Tasso külön verset ír erre a témára, ahol *Amor* és *Sdegno* megvív az Értелеm előtt egymással, a következő költeményben pedig a költő saját bosszúságát, haragját próbálja meggyőzni arról, hogy adja meg magát a szerелеmnek.<sup>31</sup> Luigi Tansillo (1510–1568), a nem jelentéktelen 16. századi petrarkista szívében egy verse szerint hét évig küzdött a két érтелем, de egyik sem tudott győzni.<sup>32</sup> A motívumot azonban nem találjuk Petrarca dalai közt: a *sdegno*, a harag még Laura kiváltása. Petrarcánál a fájdalom gyönyöre, szenvedése, a *dolendi voluptas* még nem csap át haragba,<sup>33</sup> csak leveleiben utal erre a lehetőségre.<sup>34</sup>

Egy másik jellegzetessége a kései petrarkizmusnak az érтелемek antitetikus hiperbolizálása: a fagyás és lángolás motívuma központi szerepet kap már Petrarca érteleмeiben is – a szerelmes lehelete lángol („fiamma i sospir”, „i miei sospiri ardenti”). De a toszkán költő még nem hasonlítja az érteleмi túlfűtöttséget eltúlozva vulkánhoz. Balassinál viszont többször is megtaláljuk,

<sup>30</sup> Vö. Robert LINDELL, *Music and Patronage at the Court of Rudolf II = Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, ed. John KMETZ, Cambridge, 1994, 254–271; Walter PASS, *Regnart*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley SADIE, London, 2001, 21. k., 118–121 és Susan LEWIS HAMMOND, *Editing Music in Early Modern Germany*, London, 2007, 50–55, 92–94.

<sup>31</sup> Torquato TASSO, *Rime*, 113 (*Introduce lo Sdegno a contender con Amore avanti la Ragione*). Hasonlóképp a *Gerusalemme liberata*-ban is (20, 134).

<sup>32</sup> *Canzoniere*, 97. szonett (*Amore e Sdegno combattono da sett'anni nel suo cuore; ma nessun d'essi vincerà*).

<sup>33</sup> A definíciót lásd *De remediis utriusque fortunae*, II, 93, előfordul a 95., 100., 104. szonettben, a 4. és 17. canzonében; illetve Mieczysław BRAHMER, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Krakko, 1927, 56–57 és REGN, i. m., 26–30.

<sup>34</sup> Az eredeti lírai szerелемkonceptiót felborítaná egy Laura ellen lázadó költemény. Levélben viszont utal a lehetőségre: pl. *Fam.* IV, 1, V, 8; Francesco PETRARCA *Levelei*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., 1962, 89, 115–117.

hogy: „Mint ez Juliához, kinek szép voltához gerjedek, mint Aetna-hegy” (Caelia IX.), vagy „Lám az Aetna-hegyet mondják tengeren túl, korosként égten-ég” (XIV. 10), amire Georgius Sabinusnál, Angerianusnál, Secundusnál, a népnyelvi költészetben pedig Pulcinál, Boiárdónál,<sup>35</sup> Tassónál és más 16. század végi költőknél találhatunk párhuzamokat (pl. Tasso madrigálja: *Etna d'amor io sono*), de valójában a marinista lírának lesz ez nélkülözhetetlen eleme, és emiatt találkozunk ezzel a képpel Zrínyinél többször is.<sup>36</sup>

A paradoxon jellegű dichotómiák késő petrarkista kedvelésének és az *Anthologia Graeca* hatásának köszönhető a méreg és a méz gyakori szembeállítás is. A szerelem édessége és keserősége ugyan már Petrarcanál is szemben áll egymással (leginkább talán a *Quel'antico mio empio signore...* kezdetű *canzone* készíti elő a későbbi hagyományt – „O poco mel, molto aloè con fele”, de máshol is: „L'amar m'è dolce, et util il mio danno” a *Rimansi a dietro* kezdetű szonettben, „per far mie dolcesse amare” a *Non dal'hispano Hiberno* kezdetűben, „sí dolce è del mio amaro la radice” a *Cantai, or piango* kezdetűben stb.), de a méz (*mele*) és a méreg (*tosco/veleno*) képe csak a 16. században lesz nagyon népszerű; Balassinál is előfordul (52. vers), majd Rimay első szerelmes énekében és 17. századi verseinkben.<sup>37</sup>

A Petrarcából leszűrt, Ficinóval érlelt neoplatonikus szerelemképet alapvetően fenyegetheti és felülírhatja az is, ha nem egyetlen nőt énekel meg a költő verseiben, hanem többet. Ronsard a *Nouvelle Continuation des Amours*-hoz (1556) fűzött bevezetőjében (*Elégie à son livre*) érinti is ezt a problémát: szemére vetették, hogy az egyedül emelkedett stílusban dicsért egyetlen hölgy helyett több stílusban dicsér több hölgyet, akárcsak Balassi. Válasza erre öntudatos: „je ne m'en soucy pas” („nem törődöm vele”).<sup>38</sup> Már a század elején találunk az olasz költészetben példát a „két nő van az életemben”-kérdéskör petrarkista megénekelésére: Luigi Alamanni számos szonettben kiaknázza a

<sup>35</sup> Luigi Pulci, *Il Morgante*, 25, 55, 5–6: „s'avvide nel petto / di questi amanti il Mongibello”; Ariosto, *Orl. Fur.* 1, 40, 7–8: „Sospirando piangea, tal ch'un ruscello / Parean le guance, e 'l petto un Mongibello” (Sacripante sírásáról). Boiardo nem szerelmi kontextusban, hanem Rinaldo harci dühének leírására használja a hasonlatot: „Ché Mongibel non arde, né Vulcano / Più che facesse il Sir di Montalbano” (*Orl. Inn.* 1, 21, 28).

<sup>36</sup> Lásd KOVÁCS Sándor Iván, *Zrínyi tűzbányó-képei és Scipione Herrico Etna-ódája* = KI-RÁLY-KOVÁCS, 183–203, különösen 186. Eckhardt Sándor idézi ezt a hasonlatot Enyedi György *Gisquardus és Gismunda* című művéből is. Ld. még *RMKT*XVII/3, kiad. STOLL Béla, 98/IV. vers (9. vsz.).

<sup>37</sup> Pl. *RMKT*XVII/3, id. kiad., 27. vers (3. vsz.), 75/I. vers (3. és 9. vsz.), 96. vers (17. vsz.), 102/I (4. vsz.).

<sup>38</sup> William J. KENNEDY, *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven – London, 1978, 43–57.

Cynthia és Flora okozta kettőzött gyötrelem retorikai lehetőségeit és annak metaforikus megfogalmazásait (pl. két sebet ejt Amor stb.).<sup>39</sup>

Arra is szükség lenne azonban, és azt hiszem erre még nem történt kísérlet, hogy összevegyük, mi az, ami nincs jelen Petrarcánál és a nyugat-európai késő petrarkista hagyományban, viszont Balassinál fontos szerepet játszik. A legfontosabb ezek közül talán a rabság és a szolgaság motívuma.<sup>40</sup> A Balassinál nagyon erősen érezhető lovagi ideológiai háttér, a rabság és a szolgaság közti különbségtétel, amennyire látom, teljesen hiányzik a petrarkista lírából. Petrarca verseiben egyszer fordul elő a szolga kifejezés, a szerelem szolgájaként (*servo d'Amore*), és az olvasóra vonatkozik, a rab (*prigionero*) viszont számos alkalommal (pl. *Amor con sue promesse...*, *Fuggendo la prigione...*, *Pace non trovo...* stb.), de ezt a két fogalmat sem Petrarcánál, sem a 16. századi petrarkistáknál nem állítják szembe egymással.<sup>41</sup>

Ki tudja, talán más nyelvű mintát is használhatott Balassi? Batthyány Boldizsár könyvtárában például állítólag megvolt a Hernando del Castillo-féle *Cancionero general*, *qui contiene muchas obras* 1573-as kiadása.<sup>42</sup> Én csak az 1511-es első kiadásának válogatásához jutottam hozzá,<sup>43</sup> de a szakirodalom szerint ennek a hatalmas lírai istenes és világi versgyűjteménynek a későbbi kiadásában keveredik a lovagi terminológia (ami már az első kiadásban is jól láthatóan megvan) és a petrarkista hagyomány.<sup>44</sup> (Ráadásul Balassi hivatko-

<sup>39</sup> Luigi ALAMANNI, *Opere Toscane al christianiss. Ré Francesco primo, Venetiis apud Lucae Antonij Iuntae Anno 1542* (MTAK).

<sup>40</sup> HORVÁTH Iván, *Balassi Bálint költészete történeti-poétikai közelítésben*, Bp., 1982, 231–232 és PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., 1996, 62–63.

<sup>41</sup> Legalábbis én nem találtam rá példát. Angelini idézett tanulmánya is csak szerelmi szolgálatra utaló kifejezéseket talál Bombónál, az oppozíció ott is hiányzik. Jellemző, hogy a 17. századi magyar szerelmi költészet is összemosza ezt a distinkciót. Pl. „Én kivülem más nem szolgált rabságban” (*RMKT* XVII/3, id. kiad., 28. vers, 14. vsz.), „Mert szolgálja, rabja vagyok immár” (uo., 76. vers, 3. vsz.), és még sorolhatnánk. Zrínyinél Viola lesz Titirus szolgája: „Immáron ezután lések te szolgáld.” (*Fant. poet.* 24.) Az általam ismert egyedüli kivétel egy bizonyos „Bornemisza” Balassi-követő költeménye a *Teleki-énekeskönyvben*: „Vidd meg követségem, s hited el, hogy rabja / Vagyok, lések s lenni kívánok szolgálja.” (uo., 96. vers, 9. vsz.) Arra, hogy Balassi forrása erre a distinkcióra Aeneas Silvius Piccolomini Eurialus és Lucretiája lehet, ld. KISS Farkas Gábor, *Rab és szolga*, in *Ghesaurus: Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*, ed. CSÖRSZ RUMEN István, Budapest: rec.iti, 2010, 309–315.

<sup>42</sup> Az Iványi által kiadott könyvjegyzékben 1583 szerepel, ebben az évben azonban nem jelent meg a *Cancionero general*. *A magyar könyvkultúra múltjából*, IVÁNYI Béla cikkei és adatgyűjtése, Szeged, (*Adattár*, 11), 1983, 435.

<sup>43</sup> Hernando del CASTILLO, *Cancionero general: Antología temática del amor cortés*, kiad. J. M. AGUIRRE, Salamanca, 1971.

<sup>44</sup> Otis H. GREEN, *Courtly Love in the Spanish Cancioneros*, Publications of the Modern Language Association 64, 1949, 247–301.

zik a spanyolokra az olaszokkal szemben a *Szép magyar komédia* előszavában: „Mert az mi szerelmet illeti, azt Magyarországon immár régen annyira felvették, úgy eltanulták, s úgy követték mind titkon s mind nyilván mindenek, hogy sem az olaszok nagyobb okossággal, sem a spanyolok nagyobb buzgósággal nem követhetik.”)

*A concetto-központú imitáció mint a késő petrarkista alkotásmód eszköze*

A petrarkizmus fő alkotásmódja az imitáció. Du Bellay a *Francia nyelv védelmezéséről* írt értekezése elején rögtön leszögezi: „kétségtelen, hogy a műalkotás (*artifice*) legnagyobb részét az imitáció teszi ki, annál is inkább, mert az ókoriak szerint a legdicséretesebb dolog a jó invenció, és a leghasznosabb a jó imitáció, még azoknak is, akiknek a nyelvezete nem elég bő és gazdag” (*Deffence*, I, 8). Zsámboky János is a *Pléiade* imitációs elveit rögzíti *Poetica* allegorikus alakjának Lambinushoz címzett emblémájában: „Poétika: Akár mit olvassak fel, komolyat vagy vidámat, / Semmi nem a sajátom, mindent utánzok. / Az igazhoz kitaláltat, kitalálthoz igazat keverek, / Hogy szép lehessenek, akár komolyan, akár vidáman. / És tárgyat nem rendben adom elő, a szavakat, az alakzatokat / szabadabban használom, mint mások. / Van olyan anyagom, ruhám is, egységes formám, / mégis felhúszom. De nagyobb művészet tarka ruhát kötni, gyengének látszik, de nagy mesterséggel készültnek. Nem vagyok a magam ura, képzelem magam, az égi lélek belül hajt, és nem az vagyok mindig, ami szeretnék lenni.”<sup>45</sup> A még nem elég gazdag nyelvezettel rendelkező népek között elsősorban nem egyes szerzők művei, hanem antológiák terjesztették a petrarkista költészetideált. A *Pléiade* első időszakának legfőbb ihletője sem csak közvetlenül Petrarca volt, hanem legalább ilyen fontos szerepet játszott a *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte* című, Velencében Giolitonál 1545-től megjelent többkötetes antológia.<sup>46</sup> Ezt számos hasonló kiadvány követte Itáliában latinul és olaszul egyaránt, köztük a II. János királynak ajánlott, Dionigi Atanagi által szerkesztett válogatás, melyet Barlay Ö. Szabolcs már elemzett.<sup>47</sup> A petrarkizmus kutatóinak általános megfigyelése, hogy 1545 körül az addi-

<sup>45</sup> Idézi TÉGLÁSY Imre is: *A nyelv- és irodalomelmélet kezdetei Magyarországon (Sylvester Jánostól Zsámboky Jánosig)*, Bp., 1988, 163–169.

<sup>46</sup> Richard SCHWADERER, *Schöpferische ‚imitatio‘ bei Du Bellay – Ein Jugendsonett und sein Vorbild*, Arcadia, 6, 1971, 245–256.

<sup>47</sup> Atanagi antológiájának keletkezéséről azóta lásd KLANICZAY Tibor, *A magyarországi akadémiai mozgalom előtörténete*, Bp., 1993, 22 és Antonio CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo (Intorno alla formazione del giovane Tasso)* Italica 75, 1998, 41–61, főképp 43.

gi kultikus egyszerűs Petrarca-kiadások helyét átveszik az antológiák, amelyek eleinte szerzők szerint, majd később retorikai példatár gyanánt témakörökbe csoportosítva közölnek verseket.<sup>48</sup>

Balassi *Poetae tres elegantissimi*je is hasonló alkalmi antológia volt epigrammákból. Miért épp ezt az antológiát választotta Balassi? A benne szereplő három költő közül miért épp a legismeretlenebbtől, Angerianustól veszi a legtöbb versét? Angerianus – alaposabban szemügyre véve – egyáltalán nem tűnik olyan ismeretlennek, mint elsőre gondolnánk. Már James Hutton és Tóth Tünde is idézte Julius Caesar Scaliger szavait a *Poeticából*, aki szerint „Angerianus sok szellemes dolgot csinált, de nem elég szellemesen: mert nem elég, hogy versmértékbe szedjük a mondatokat. Legalábbis a rómaiaknak: mert a görögök akárhogy mondhatják, nem számít, miképpen mondják. Ha görögül írta volna ezeket a verseket, isteni magasságokban tisztelnék őket, de a latin tisztaság más törvényeket követel”. Scaliger elég jól megfogalmazza Angerianus verseinek fő problémáját: a viszonylag szűk, latin nyelvű költői szókincsét, amely nagyfokú tömörségével párosulva elviselhetetlenül monotonná teszi verseit. De ez nem jelent akadályt attól kezdve, hogy a vers átlép a nyelv korlátjain, és az epigrammából szonett lesz:<sup>49</sup> ezt bizonyítja, hogy Angerianus az egyik legnagyobb versszámban imitált költő a 16. században. Verseiből a francia költők közül fordított például Michel d’Amboise (tőle vette

<sup>48</sup> Roberto FEDI, *La memoria della poesia, Canzioneri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, 45–46. Ezt támasztja alá az is, hogy a német irodalomban, ahol a szonettek recepciója későn, a 16. század második felében kezdődött (szemben a spanyol és francia recepcióval), a 19. századig nem született teljes *Canzoniere*-fordítás, az csak 1818–19-ben jelent meg (tehát Kisfaludyval egy időben), a korábbi fordítások antológiákban jelentek meg. (Az első teljes angol *Canzoniere*-fordítás is csak 19. századi, talán hasonló okok miatt.) Lásd Horst RÜDIGER – Willi HIRDT, *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, Heidelberg, 1976, 11. A tematikus szerelmi antológiák legjobb példája Damase van Blyenburg nevezetes *Veneres Blyenburgicae sive hortus amoruma* (Dordrecht, 1600), amelyben Angerianus versötletei is kitüntetett szerepet kapnak. (Erről ld. Leonard FORSTER, *On Petrarchism in Latin and the Role of Anthologies*, Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis, szerk. Jozef IJSEWIJN, Eckhard KESSLER, Leuven, 1973, 235–244.)

<sup>49</sup> Hutton szerint az epigramma és a szonett (vagy madrigál) megfelel egymásnak a 16. század második felének költészetelméletben: „the equivalence of the sonnet and the ancient epigram is constantly asserted”, James HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell UP, 1935, 56. Brodarics István is epigrammának nevezi Petrarca szonettjét 1535-ben: „quid in vulgari suo carmine de ea praedixerit ex libro sonettorum sive epigrammatum eius exscriptum casu his diebus a me repertum verae Dominationi mitto”. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Petrarca szonettje Brodarics levelében*, ItK, 1957, 227–229. A pozsonyi jezsuita kollégium könyvtárának 1660-as katalógusában is Petrarca *Canzonieréje* „Petrarchus Epigrammata in alba in 8. Venetijs 1546”-ként szerepel: *Adattár* 17/1, 218.



át Maurice Scève), Du Bellay, Guillaume Guérault, Michel Guy de Tours, Germain Colin Bucher, Philippe Desportes, Vauquelin de Fresnaye; a spanyolok közül Agostin Salazar y Torres; a portugálok közül pedig Antonio Ferreira és egy Camõesnak tulajdonított költemény is tőle származik,<sup>50</sup> Luigi Groto és Livio Celano olaszra fordította, az angol korabeli költészetben pedig id. Giles Fletcher egy költeménye és Ben Jonson *Charis*-ciklusának második verse származik tőle az *Underwoods* című kötetben.<sup>51</sup> A legmeglepőbb talán, hogy még két Shakespeare-szonett is végső soron Angerianusra vezethető vissza, igaz, Shakespeare-hez hűen elég rejtélyes módon.<sup>52</sup> Mindenesetre a 153. és 154. szonett valószínűsíthető forrása, id. Giles Fletcher *Licia* című, 1593-ban írt ciklusának 27. szonettje Angerianus imitációja. Az alapvetően ugyanarról a témáról szóló két Shakespeare-szonettet bárki összevetheti Balassinak a Caelia fürdőjéről szóló versével, de az alapötleten kívül minden különbözik.

Bár a legtöbb költő csak egy-két verset vesz át Angerianustól, néhányan többet is, például Michel Guy de Tours *Souspirs amoureuses*-ében (1598) tízet, Germain Colin Bucher (1475–1545) pedig ötvenet. Érdekes módon a versek majdnem felerészben egyeznek Balassi választásával: Guy de Tours tíz verséből négy van meg Balassinál is (*Caelia fatur, Amor fatur; In tabula primus tenerum qui; Quid speculum spectas; Tu felix cantas*); Colin Buchertől pedig öt (*Cur sic exardes?; In tabula primus; Septem errant ignes; Quid speculum spectas; Caelia fatur, Amor fatur*). Balassi választása tehát igen közel állt kortársaiéhoz, és ez a hosszú felsorolás nem csak számszakilag érdekes: az, hogy Angerianust, ezt a száraz és élvezhetetlen költőt oly sokan és oly hasonló szempontból választják követendő mintául a 16. század második felében, arra utal, hogy a választás szempontjainak hátterében a concettók kedvelése áll,

<sup>50</sup> A kereséshez a JSTOR adatbázist használtam. A hivatkozások: James HUTTON, *Three Notes on French Authors: Desportes, Guérault, Ronsard*, Modern Language Notes 55, 1940, 580; Uő, *Cupid and the Bee*, Publications of the Modern Language Association 56, 1941, 1044–1046; Uő, *Germain Colin Bucher and Girolamo Angeriano*, Modern Language Notes 57, 1942, 260–264; Uő, *Michel Guy de Tours: Some Sources and Literary Methods*, Modern Language Notes 58, 1943, 431–441 (itt 439); Irving P. ROTHBERG, *The Latin Translations of Salazar y Torres*, Modern Philology 53, 1956, 223; Joseph G. FUCILLA, *Angeriano and Antonio Ferreira*, Philological Quarterly 25, 1946, 89–92; Uő, *A Miscellany of Portuguese Imitations*, Hispanic Review 3, 1935, 47.

<sup>51</sup> Geoffrey A. DUNLOP, *The Sources of the Idyls of Jean Vauquelin de la Fresnaye*, Modern Philology 12, 1914, 133–164, itt 153; Joseph G. FUCILLA, *Materials for the History of a Popular Classical Theme*, Classical Philology 26, 1931, 142; *The English Works of Giles Fletcher the Elder*, ed. Lloyd E. BERRY, Madison, 1964; William Dinsmore BRIGGS, *Source-Material for Jonson's Underwoods and Miscellaneous Poems*, Modern Philology 15, 1917, 277.

<sup>52</sup> James HUTTON, *Analogues of Shakespeare's Sonnets 153–154: Contributions to the History of a Theme*, Modern Philology 38, 1941, 385–403, kül. 389.



szemben az imitáció másféle irányával, a nyelvi mintakövetéssel vagy az *aemulatio*val. Ez a jellegzetesség egybeesik a 16. század második felének általános *conchetto* felé irányuló tendenciájával is, ahogy az Tassónál és Ronsardnál is megfigyelhető.<sup>53</sup>

Az alábbiakban két párhuzamos imitáció bemutatásával egyrészt azt próbálom igazolni, hogy Balassi *conchetto*-központú költészete mennyire illeszkedik a kortárs irányokhoz, másrészt ez lehetőséget nyújt annak vizsgálatára is, hogy Balassi versalkotási technikája, imitációja mennyiben tér el a 16. századi európai gyakorlattól. A XVII. vers közhíven Marullus *Suaviolum invitae dum rapio* kezdetű költeményének imitációja. Balassin kívül két másik költő imitálta ezt a verset: Pierre Ronsard franciául (1556) és Julius Caesar Scaliger latinul (az is elképzelhető, hogy Scaliger Ronsard versét vette alapul).<sup>54</sup> Az eredeti marullusi tízsoros epigramma Balassinál hat strófa, ha a verset záró önálló +3 versszakos Balassi-codát nem számítjuk. Marullus jellegzetesen latin költői megoldása az Ovidiusra és az *Anthologia Graeca* verseire visszamenő *akroteleuton*: a kezdő és a zárószó (*suaviolum*) megegyezik a versben. A poétikai lezártásnak ezt a megoldását csak Ronsard követi (a *maugré toy* ismétlése), de versében a népnyelvi grammatikai kötöttségek miatt nem lesz olyan látványos ez a keret, mint a latinban. Marullus versének másik retorikus sajátossága a megszólított hölgy nevének, a „casta Neaera”-nak megismétlése a költeményben. Ennek sorsa igazán érdekesen alakul: sem Balassi, sem Ronsard, sem Scaliger nem szándékozik meggyőzni az olvasót arról, hogy szerelmük tisztességes, tiszta (*casta*) nő, bár Ronsard némiképp enyhíti a hölgy beleegyezését, odaadását azáltal, hogy meghagyja a csókrablás tényét. Balassinak az imádott hölgy egyszerűen „szerető”-je, kapcsolatukat pedig inkább a férfi irányítja. Míg Marullus és Ronsard versében a lélek elrablása tulajdonképp a hölgy bosszúja a csók elrablásáért, Balassi esetében elvész a hölgy ellenkezése és a rablás ténye (itt most nem szeretnék élettrajzi párhuzamokat vonni), és ezzel egy fontos szerkezeti kapoccsal lesz szegényebb a költemény.

<sup>53</sup> Hadd utaljak csak KLANICZAY Tibor közismert tanulmányára: *A manierizmus esztétikája*, in uő, *Hagyományok ébresztése*, Bp., 1976, 365–366. Tassóról: Dante DELLA TERZA, *Tasso's Experience of Petrarch*, *Studies in the Renaissance* 10, 1963, 175–191, itt 180.

<sup>54</sup> Pierre de RONSARD, *Oeuvres complètes*, VII. kiad. Paul LAUMONIER, Paris, 1959, 287–288. Utal rá már Eckhardt Sándor Balassi-kiadása (197). Rémy Belleau nyilatkozata a vershez: „Cette invention est divine, comme sont toutes celles de ce gentil Marulle et de nostre authieur, lequel ne l'eust peu si bien imitéer, s'il ne fut tombé en pareilles affections et possible en sujet de mesme grace et de pareille beauté.” Scaliger versének nincs modern kiadása. Marullus versének ötlete egy Platónnak tulajdonított (homoerotikus) görög epigrammára megy vissza, amelyet Gellius latin változatban is idéz (*Noct. Att.* 19, 11). Ld. Julia Haig GAISSER, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford, 1993, 249.

Marullus versében az elragadott lélek lakhelye a száj, az utána küldött szívé pedig a szem, amely, mint már akkoriban is közismert volt, a lélek tükre. Ezáltal a szerelem mint egyfajta öntükrözés jelenik meg, csak a szerelmes szemében fedezi fel saját szívét a „költő”, mint saját lelkének tükrét (*oculus animi index*).<sup>55</sup> Ezt a rejtetten már Marullusnál meglevő öntükrözést Ronsard átveszi, egyértelműbbé teszi nyelvileg saját költeményében, de egyszersmind a külső valóságba is kivetíti: a lírai én kívülről kezdi figyelni magát. A második ronsard-i strófa a „me voyant”, „látva magam” szavakkal kezdődik: „szinte a halál óráján láttam magam, és hogy lelkem nagy örömmel követ téged”, a lélek és a szív, az érzelmek eltávolodnak és függetlenednek a testtől. Ebben az érzelemkoncepcióban a látás és az érzés közvetlenül egymással felcserélhető, hiszen nem tudjuk eldönteni, hogy a férfi hatalmában levő szem vagy a nő által elhódított szív/lélek követi nyomon az eseményeket. Ronsard költeményeiben igen gyakori a külső énszemlélet, amelyet az én fragmentációjának is lehet nevezni: ez a narcizmus költészetének kulcsmomentuma. Legjobban talán a *Je voudroy bien...* kezdetű szonettjében (1552) jelenik meg:

„Úgy szeretnék enyhet a gyötrelmemre,  
lennék Narcissus, ha ő tő, s ha benne  
mártóztván egy éjt lent maradhatok.”<sup>56</sup> (Rónay Gy. ford.)

Tehát a költő szerelmese képében tulajdonképpen önmaga tükörképébe merül. Ez utóbbi versrészletnél jól megfigyelhető ennek az énkettőzésnek, önmagától való távolságtartásnak az egyik fontos következménye: az erős erotikus célzás egyszersmind ironizál a platonista-petrarkista képlettel (a tükörbe nézés motívuma már Petrarcanál is többször előfordul, de irónia nélkül).<sup>57</sup> Balassinál a szem nem játszik szerepet, a másodikként elragadott szív is a hölgy szájában marad („Ki mindkettő nékem szép szeretőm száján ül”).

Scaliger költeménye leegyszerűsíti a cselekményt, a lélek eltávozta elmarad, csak a szív felejtődik ismét a nő szájában. Az *ego* Ronsard-nál bemutató fragmentációja Scaligernél retorikus játékká, grammatikai bravúrrá válik: minthogy az *én* legfontosabb alkotóelemének (szív) távozását színekdochikusan

<sup>55</sup> Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern–München, 1951, 146.

<sup>56</sup> RONSARD, *id. kiad.*, IV. k., 24: „Je voudroy bien afin d’aiser ma peine / Estre un Narcisse, et elle une fontaine / Pour m’y plonger une nuit à sejour.”

<sup>57</sup> Ronsard erotizált narcizmusa szintén petrarkai előképekre tekint vissza, de ebben a formában Ronsard újítása. Ld. Nathalie DAUVOIS-LAVIALLE, *Le traitement du mythe chez Ronsard, un exemple: Narcisse*, Réforme, Humanisme, Renaissance, 16, 1983, 41–51.

fogalmazza meg (a szív az *én* része, másrészt viszont színekdochikusan azonos az egészszel, az énnel is), grammatikai képtelenséget hoz létre (a nőnemű *pars* nyelvtanilag nem egyezik a *miserandusszal*), és ez a bonyolult fogalmazás minden bizonnyal emelte Scaliger szemében epigrammája értékét: „O ego pars nostri fiam miserandus: o a me / Sic possim rapida perfidus ire fuga” (Ó, én, magam töredéke, mily nyomorult lettem, / Ó, én hitszegő, mily gyors iramban menekülök tőle).<sup>58</sup> A befejezéshez is egy új csattanót talált ki: azt kérdezi lelkétől, hogy miképp hordozhat fátkyaként ekkora tüzet, ha teste egy piciny lángot sem visel el.

Ronsard másik fontos változtatása a vers szituálása. Marullus epigrammája, ahogy általában az *Anthologia Graeca* stílusát követő humanista epigrammák, Angerianuséi is, mentes minden scenírozástól, csak a történet minimumát igyekszik feszített tempóban előadni az olvasó számára. A népnyelvi költőkre vár a feladat, hogy szituációt keressenek a vers számára. Ronsardnál szalonszonett lesz az epigrammából: egy társasági csevegésbe kapcsolódunk be, amelynek az olvasó fiktív részese. A csókrablás épp *tegnap este* történt, a költő épp a hölgy ágyán ült, majd a vers végén újra elmondja Ronsard, hogy tegnap este épp csak gyötrelmén akart enyhíteni. Ez a jelenetezés kissé szerencsétlenül hat a versben, hiszen csak egy harmadik, külső szemlélő számára lehetnek ismeretlenek a tények (tegnap este, ágyon ülve), a megszólított nő számára felesleges felidézni őket. (Persze ez talán még mindig jobb, mint Scaliger megoldása, aki önmagát szólítja meg a költeményben.) Ronsard a latin vers minden mondatát lefordítja, és a poént kétszer is elmagyarázza, másodsorra a verset záró keretként, összegzéseként, de rosszindulatúan azt is mondhatnánk, hogy nem bízik a megszólított hölgy felfogóképességében.

Balassi nem használ sem scenírozást, mint Ronsard, sem retorikai különlegességeket, mint Scaliger. A hölgy helyett a vers megszólítottja valószínűleg az olvasó, de a legszembetűnőbb változtatás nem ez, hanem a vers verbális bősége (*copia verborum*). A szív csak „sok járás” után találja meg a lelket, majd alaposan megnézi a lakhelyét („Mert szerelmesemnek ajaki közt látá, / Látván lakhelyét, hogy kíváná éltét, / lelkemnél ott marada”). Azt gondolhatnánk, hogy Balassi haláltól féltő szíve („hogy kíváná éltét”) megfelel a Marullusnál azonos helyen levő leírásnak a test állapotáról. Azonban nem ez a helyzet: Marullus két sorából („Exanimisque diu, cum nec per se ipsa rediret, / Et mora lethalis quantulacunque foret”) Balassi csak egyetlen szót, az *exanimist* (élettelen) veszi át, de azt az egy szót egy teljes versszakon át kö-

<sup>58</sup> Scaliger invenciójának, az „ego pars nostri”-nak inspirálója lehet Catullus 63. carmene, ahol a férfiasságát veszített Attis panaszkodik arról, hogy most már csak része önmagának, és nőnemben beszél magáról: „ego nunc deum *ministra* et Cybeles *famula* ferar? // ego Maenas, *ego mei pars*, ego uir sterilis ero?” (c. 63, 68–69).

rülírja a szavak bőségével: „Vagyok immár azért mind lelkem, szívem nélkül / [...] / Holt-eleven vagyok, mint kór, csak tántorgok, / majd elválok éltemtől.” Az ezt követő egy versszaknyi költői kérdés is teljesen Balassi betoldása. A történet zárásánál azonban Balassi eltér Marullustól: ott épp a lopott csók tartja életben, gyújtja lángra a szerzőt, Balassi viszont, félreértve vagy megváltoztatva az eredeti *conceit*-t, lélekcserét ír le: a marullusi lángocska helyett szeretője lelke élteti ezentúl (de ez egyértelműen csak a hatodik strófából derül ki). Ha az ötödik strófa nehezen érthető sorát („Szeretöm lelkében *magamnál* megmaraszték”) szövegkritikailag elfogadjuk, akkor nemcsak Ronsard és Scaliger, hanem Balassi is fragmentálja nyelvileg énjét, hiszen lelke ugyan szeretője lelkében van, de ez a fogva tartott lélek Scaligerhez hasonlóan szinekdochikusan önmaga is („magamnál”). Figyelemre méltó, hogy itt ismét egy latin szót, a *flammát*, két félmondattal is lefordítja („mint meggyúladt helyből”, „hogy ilyen igen égek”).

Balassi versének befejezésében új mondanivaló már nincs, teljesen a *copia verborum et rerum*on alapszik, amely a humanista oktatás fordítási gyakorlatai nyomán<sup>59</sup> meghatározó szövegkonstituáló eszköze a 16. századi magyar költészetnek, azonban Európában ekkor már elavultnak számít (sem Ronsard, sem Scaliger nem használja). Balassi imitációja lineáris, nem cseréli fel az elemek sorrendjét, bár elhagy néhány gondolatot.

Az imitációnak ezt a linearitását Balassi egy másik, érettebb versében, a XLVII. számú *Idővel paloták...* kezdetűben is megfigyelhetjük. Angerianus verse, ahogy Eckhardt Sándor már elemezte, a felsorolás végén következő negatív állítás révén kap csattanót.<sup>60</sup> A *copia verborum* itt is fontos szerepet játszik, az első sor *tecta praetoriájából*, mintha egy szótár szinonimáit olvasnánk, „paloták, házak, erős várak, városok” lesznek, a *viresből* „nagy erő, vastagság”, a *quaesitae opesből* „sok kincs, nagy gazdagság”, és folytathatnánk, de itt már nem látunk olyan mértékű bővítésre példát, mint az előző versben. Az imitáció szinte fordításnak nevezhető: sorban halad a felsorolásban, minden egyes latin sornak majdnem megfelel egy vagy két magyar sor, az elemek sorrendje egyszer sem változik meg, ahogy azt a másik költeménynél is láttuk. A nemzeti nyelvű költészetek megteremtése után, a 17. századra ez az eljárás mód már inkább kerülendő lesz: Zrínyi az imitált költemények részét általában (nem mindig!) megcseréli, átalakítja, azaz csak invenciót és

<sup>59</sup> Terence CAVE, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, 1979, 27.

<sup>60</sup> ECKHARDT Sándor, *Balassi Bálint irodalmi mintái*, in uő, *Balassi-tanulmányok*, Bp., 1972, 218.

elokúciót imitál, a költemények diszpozícióját nem, mivel az túlzott azonos-sághoz, plágiumvádhoz vezetne.<sup>61</sup>

Balassi költeményéből egyedül Angerianus hegyi kövei, „montani lapides”-ei maradnak el, talán azért, mert a kösziklákat később újra említi a neolatin költő. A kódán, a +1 versszakon kívül,<sup>62</sup> amely természetesen itt is Balassi sajátja, csak egyetlen új motívum kerül elő, ez pedig a Pokol tűzének képe, amely a dolgok romlásának felsorolásához természetesen illeszkedik, és a végítélet képét idézi fel az olvasóban. Talán nem csak véletlenszerű egyezéseket figyelhetünk meg Bornemisza Péter *Az itéletéről* szóló verse és Balassi költeménye közt (ld. Függelék!): ha Balassi ezt is észben tartotta, akkor leginkább a *copia* megteremtéséhez használhatta emlékezetében. Így lehet a *tecta praetoriából* „várak, paloták”, és talán a Pokol ötlete is innen származhat. A múlandóság részletező leírása természetesen nem Angerianusnál fordul elő először: az antik közhelyet a keletkező dolgok múlandóságáról (*orta occidunt, aucta senescunt*) számtalan változatban ismerjük. A stílus összevetése kedvéért idézem itt Tasso legpezzsimistább művének, a *Torrismondo királynak* a befejezését: az összehasonlítás azért lehet tanulságos, mert azt mutatja, hogy az olasz nyelvű feldolgozás sokkal jobban koncentrált a szöveg nyelvi megformáltságára, hangzására, ritmikájára, alliterációira, mint az a költőnk, aki elsőként próbálta petrarkista témákhoz szelídíteni a magyar nyelv rímeit, szavait.

Összefoglalóan tehát elmondható, hogy Balassi *conchetto*-központúan olvassa Marullus és Angerianus szövegeit. A latin szöveg elsősorban kibővítendő nyersanyagként szolgál számára, és igyekszik megőrizni az eredeti szöveg szellemességeit, paradoxonjait. A Ronsard-ral való összevetés azt is megmutatta, hogy az európai kortársak főként nem a nyelvi bőség segítségével próbálták explikálni a tömör latin epigrammákba sterilen elzárt szellemességeket, hanem azt a scenírozás, a kommunikációs szituációba helyezés által próbálták meg életre kelteni. Balassi alapvetően lineárisan imitál: ennek

<sup>61</sup> Balassi más verseiben néhol előfordul az imitált vers versszakainak megcserélése (pl. a *Ha ki akar látni két eleven kutat* c. Regnart átdolgozásban), azonban ott is elképzelhető, hogy a vers hagyományozása során már Balassihoz felcserélt versszakokkal jutott el a költemény. A költeményről ld. JÓNÁCSIK László, „*Wer sehen will zwen lebendige Brunnen*” – „*Ha ki akar látni két eleven kutat*” Megjegyzések Balassi Regnart-átdolgozásának irodalomtörténeti-poétológiai összefüggéseiből, in Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra, szerk. KISS Farkas Gábor, Bp., 2004, 70–87. A centoszerűen imitált *Ímé, ez szívembe lövé...* kezdetű költeményt, amelyet Eckhardt Propertius (II, 12) és Ovidius (Am. II, 21) „egybe-kapcsolásaként” határozott meg (i. m., 206–207), újabban kétes hitelűnek tartják. (KŐSZEGHY P. – SZENTMÁRTONI SZABÓ G. kiadás, 1993, 217)

<sup>62</sup> Ld. VADAI István, +1 (*Metrikai határjelölések a régi magyar irodalomban*), ItK 95, 1991, 351–369.

természetesen műfaji oka is van, hiszen az érzelmek fokozatos hiperbolizálása vagy a szellemes fordulattal záruló történetmondás a petrarkista lírában nem teszi lehetővé az elbeszélés sorrendjének megváltoztatását. Annál inkább ad lehetőséget arra, hogy az imitált szövegeket megnyújtsa, részletezze, vagy azokban elvegyen a saját hallgatóság számára nehezen érthető vagy nemkívánatos elemeket.

Szerkezeti szempontból a linearitás mellett a felcserélések megjelenése lesz a Zrínyi-imitációk legfontosabb újdonsága: az imitált szövegek elemei önálló életre kelnek és szabadon mozognak a nagyobb szövegtesten belül, ahogy azt következő fejezeteinkben látni fogjuk. Zrínyi „históriája” hiába őrzi nevében az énekelt históriás énekek műfaji megjelölését, már teljes egészében olvasásra szánt, nem szóban elhangzó szöveg. Az írásbeliség elsődlegessége komoly szerepet játszik abban, hogy imitációja során szabadon válogathat a forrásszövegek között, azok sorrendjét megváltoztatja és felcseréli, szinte filológus módjára illesztve össze azonos témájú szövegrészleteket.

## FÜGGELÉK

### **XVII. Kiben annak adja okát, hogy él, noha a lélek a szerelmeséhez elszökött tőle**

**az „Bánja az Úr Isten” nótájára**

Csókolván ez minap az én *szép szeretőmet*,  
Szerelmes szájában felejtém én lelkemet,  
Lelkem nélkül lévén, keresni elküldém,  
lelkem után szívemet.

*Ki sok járás után lelkemet megtalálá,  
Mert szerelmesemnek ajaki között látá;  
Látván lakóhelyét, hogy kíváná éltét,  
lelkemnél ott marada.*

*Vagyok immár azért mind lelkem, szívem nélkül,  
Ki mindkettő nékem szép szeretőm száján ül,  
Holt-eleven vagyok, mint kór, csak tántorgok,  
majd elválom éltemtől. [exanimis]*

*De ha kérded, hogy hogy élhetek lélek nélkül,  
Ha lélekkel együtt mégyen élet emberbül?  
Ne csudáljad szómot, érts meg csak dolgomot,  
okát adom ezentül:*

Ugyanakkor, mikor lelkem tőlem elszökék,  
*Szeretőm lelkében magamnál megmaraszték,*  
Ki nagy szerelmemben mégis éltet engem,  
hogy szinte ki ne múlték.

De ez is, ez engem éltető, édes lélek,  
Látván, szerelmemben hogy mely igen gerjedek,  
*Mint meggyúladt helyből, kifutna testemből,  
hogy ilyen igen égek. [flamma helyett!]*

-----  
*El is mégyen penig, ha az én szerelmesem  
Édes szerelmével meg nem enyhíti tüzem;  
Nosza táplálója, életem tartója,  
hosszabbítsad életem!*



*Imitáció és petrarkizmus Balassi költészetében*

*Lelkem nyugszik rajtad, meghidd, nagy szerelmében,  
Bízik jóvoltodban, nincsen hozzád kétségben,  
Csendes elméjében, gerjed örömeiben,  
rólad elmélkedettében.*

*Árnéknak tetszik már ez világnak szépsége,  
Nálam tekívdőled álom gyönyörűsége,  
Lelkem könnyebbsége te vagy reménsége,  
választott édessége.*

**Nouvelle continuation des Amours de Pierre de Ronsard**  
**Chanson**

*Hyer soir que je pris maugré toy  
Un doux baiser assis de sur ta couche  
Sans y penser, je laissay dans ta bouche  
Mon âme, las! qui s'enfuit de moy.*

*Me voyant prest sur l'heure de mourir,  
Et que mon âme amuzée a te suivre  
Ne revenoit mon corps faire revivre,  
Je t'envoïay mon coeur pour la querir.*

*Mais mon coeur pris de ton oeil blandissant  
Ayma trop mieux estre chez toy, ma dame,  
Que retourner: & non plus qu'a mon âme  
Ne luy chaloit de mon corps perissant.*

*Et si je n'eusse en te baisant ravy  
Du feu d'Amour quelque chaleur ardente,  
Qui depuis seule (en lieu de l'âme absente  
Et de mons coeur) de vic m'a servy,*

*Voulant hyer mon torment apaiser,  
Par qui sans âme & sans coeur je demeure,  
Je fusse mort entre tes bras, al'heure  
Que maugré toy je te pris un baiser.*

**Michael Marullus Tarquaniota Epigr. II. 4.**

*Ad Neaeram*

*Suaviolum* invitae rapio dum, *casta* Neaera,  
Imprudens vestris liqui animam in labiis.  
Exanimisque diu, cum nec per se ipsa rediret,  
Et mora lethalis quantulacunque foret:  
Misi cor quaesitum animam. Sed cor quoque blandis  
Captum oculis nunquam deinde mihi rediit.  
Quod nisi suaviolo flammam quoque, *casta* Neaera,  
Hausissem, quae me sustinet exanimem,  
Ille dies misero mihi, crede, supremus amanti  
Luxisset, rapui cum tibi *suaviolum*.

**Julius Caesar Scaliger, *Poemata*, 1574, 131.**

*Inter osculandum transfugit cor*

Hoc mihi restabat misero de millibus: hoc me  
Reddidit extremo sors inimica Deo.  
Transfugit mihi cor semhiulca sub oscula ductum  
Quodque ego non potui, pars tenet una mei.  
O ego pars nostri fiam miserandus: *o a me*  
*Sic possim rapida perfidus ire fuga.*  
Ah si ferre nequis tam grandi corpore flammis  
Quî poteris rapidas pars modo ferre faces?

**XLVII. Ítem inventio poetica: az ő szerelmének örök és maradandó voltáról  
„Csak búbánat” nótájára**

Idővel paloták, házak, erős várak,  
városok elromolnak,  
Nagy erő, vasztagság, sok kincs, nagy gazdagság  
idővel mind elmúlnak,  
Tavaszi szép rózsák, liliom, violák  
idővel mind elhullnak,

Királyi méltóság, tisztesség, nagy jószág  
idővel mind elvésznek,

Nagy kövek hamuvá s hamu kősziklává  
nagy idővel lehetnek,  
Jó hírnév, dicsőség, angyali nagy szépség  
idővel porrá lésznek.

Még az föld is elagg, hegyek fogyatkoznak,  
idővel tenger apad,  
Az ég is béborul, fényes nap setétül,  
mindennek vége szakad,  
Márvánkőben metszett írás kopik, veszhet,  
*egy helyiben más támad.*

Meglágyul keménség, megszűnik irigység,  
jóra fordul gyűlölség,  
Istentől mindenben adatott idővel  
változás s bizonyos vég,  
Csak én szerelmemnek, *mint Pokol tűzének*  
nincs vége, mert égten-ég.

Végzetetlen voltát, semmi változását  
szerelmemnek hogy látnám,  
Kiben Juliátúl, mint Lázár ujjátúl,  
könnyebbségemet várnám,  
Ezeket úgy íram, és az többi után  
Juliának ajánlám.

**Bornemisza Péter, Az ítéletről. RMKT XVI/6. k. 229–230.**

(217) *Régi várak, paloták lehullnak*  
*Tornyok, halmok es felszakadoznak,*  
Föld határi nagyon megindulnak,  
Az koporsók földből kihányatnak.

Röppenetes nagy habok támadnak,  
*Az tengeren zúgások hallatnak,*  
Nagy félésben emberek meghalnak,  
Ez világon mindenképpen meghalnak.

Ezenközben az egek csattognak,  
Villámások mely nagyok láttatnak,  
*Az nap, az hold, mind vérbe láttatnak,*  
*Csillagok is meghomályosodnak.*

Csuda dolgok az égből lehullnak,  
Tüzes nyilak kívül meggyújtatnak,  
Ez világon mindenek kik vadnak,  
Minden hegyeket tüzek feljülmúlnak.

Végre hogy az angyalok kiállnak,  
Halottaknak akkor parancsolnak,  
Ez világra hogy feltámadjanak,  
Ítéletre mind beálljanak.

Igen erős lészen az kiáltás,  
Az kürtfúvás és az parancsolás,  
*Mert pokolra lészen nagy hassadás,*  
Az mennyekre lészen nagy útatás. (240)

### **Angerianus: Erotopaegnion, 125.**

Tempore tecta ruunt Praetoria, tempore vires,  
Tempore quaesitae debilitantur opes.  
Tempore vernaes flores, argentea et arent  
Lilia; praefulgens tempore forma fluit.  
Tempore montani lapides, et tempore virtus  
Occidit, et regum tempore defit honos.  
Tempore mutantur cineres in saxa, peritque  
Tempore fama, perit gloria, nomen abit.  
Vertitur in senium tellus, et tempore montes  
Deficiunt, aequor tempore perdit aquas.  
Tempore fit coelum variabile, tempore Phoebus  
Luce caret; scriptum tempore marmor obit.  
Tempore durities, decedit tempore livor.  
At meus heu nullo tempore cessat amor.

**Torquato Tasso: Il Re Torrismondo, 5. felv. 6. jelenet**

CORO:

Ahi lacrime, ahi dolore:  
passa la vita e si dilegua e fugge,  
come giel che si strugge.

*Ogni altezza s'inchina, e sparge a terra  
ogni fermo sostegno,  
ogni possente regno  
in pace cadde al fin, se crebbe in guerra.  
E come raggio il verno, imbruna e more  
gloria d'altrui splendore;  
e come alpestro e rapido torrente,  
come acceso baleno  
in notturno sereno,  
come aura, o fumo, o come stral, repente  
volan le nostre fame, ed ogni onore  
sembra languido fiore.*

Che più si spera o che s'attende omai?  
Dopo trionfo e palma,  
sol qui restano a l'alma  
lutto e lamento e lagrimosi lai.  
Che più giova amicizia, o giova amore?  
Ahi lagrime, ahi dolore!

## 5. KÉPALKOTÁS ÉS IMAGINÁCIÓ A SYRENA-KÖTET CÍMLAPJÁN

A *Syrena*-kötet címlapja a 17. századi magyar nyelvű könyvkiadás egyik legművészebb kivitelezésű, magas színvonalú metszete.<sup>1</sup> Klaniczay Tibor önálló tanulmányt szentelt a címlap kérdésének, a rézmetszet mintájának,<sup>2</sup> de tanulmánya írása idején őt elsősorban nem a kép foglalkoztatta, hanem az a forrás, amit a kép mögött fedezett fel. Klaniczay felismerte, hogy a címlap háttérében egy olasz historikus, Vittorio Siri kortárs történeti összefoglaló műve, újságkezdeménye második kötetének címlapja áll (*Il Mercurio ovvero Historia de' correnti tempi*, Casale [valójában: Velence], Christophoro della Casa [valójában: Baglioni], 1647). Széchy Károly ötkötetes monográfiája ugyan már közölte ezt aényt, sőt a Siri-metszet hasonmását is,<sup>3</sup> azonban a hatalmas történészi műben, annak is a költői művekről írt, ritkán forgatott kötetében elbújt ez az utalás – a történész Széchy irodalmi értékeléseit nem szokás nagyra tartani, és ekkor még nem állt rendelkezésre a műhöz névmutató.<sup>4</sup> Azonban Klaniczay sem értelmezői szemszögből közelített a képhez: az 1964-ben megjelent Zrínyi-monográfia és későbbi Zrínyi-kutatásai között<sup>5</sup> a nagy megújulás nem a költői mű értelmezése, hanem a politikai-történeti művek forráskutatása, Zrínyi politikai filozófiájának, tacitizmusának pontosabb meghatározása. Érthető, hogy Klaniczay az általa újra megtalált forrást nem esztétikai, hanem történetfilozófiai fényben értelmezte, és magától értetődően feltételezte, hogy ha Siri a címlap mintáját adta Zrínyi-

<sup>1</sup> Összehasonlító elemzését ld. SZILÁGYI András, *Önjellemzés és szerepvállalás. Az allegorikus portré műfajának néhány jellegzetes változata a 17–18. századból*, in *Színlelés és rejtőzködés. A kora újkori politika szerepjátékai*, szerk. G. ETÉNYI Nóra – HORN Ildikó, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2010, 291–312.

<sup>2</sup> KLANICZAY, Zrínyi olvasmányaihoz: *Vittorio Siri*, = uő, *Hagyományok ébresztése*, Bp., 1976, 249–260, itt 254–255.

<sup>3</sup> SZÉCHY Károly, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1896–1902, III. k., 176–178 (4. lábjegyzet). Széchy nyomán említi Várady Imre is: Emerico VÁRADY, *La letteratura italiana e sua influenza in Ungheria*, Roma, 1934, I. k., 222, sőt forráshivatkozás nélkül KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964<sup>2</sup>, 355 is. Klaniczay helyesbítése: *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1991, 137. (A továbbiakban: BZ)

<sup>4</sup> *Mutató Széchy Károly Zrínyi-életrajzához*, Zrínyi-Dolgozatok 3, 1986, 245–318.

<sup>5</sup> Elsősorban a *Zrínyi helye a XVII. század politikai eszméinek világában* című tanulmányra gondolok: Pallas magyar ivadéka, Bp., 1985, 153–211.

nek, a kor neves historikusaként történetírói példával is szolgálhatott. Klaniczayt követően Kovács Sándor Iván járult hozzá jelentékenyen a címlapkép értelmezéséhez, amikor kimutatta, hogy a Siri-címlap (1647) metszője, Giacomo Piccini azonos Zrínyi Péter horvát *Syrena*-kötetének (1660) metszetkészítőjével, azaz a Zrínyi-fivérek valamilyen módon kapcsolatban álltak a velencei metszővel, és rajta keresztül talán Vittorio Sirivel is.<sup>6</sup> A művészeti igényesség, Zrínyi tudatos mintaválasztása azonban azt sugallja, hogy nemcsak a címlap külsőségeire érdemes odafigyelnünk, hanem az általa hordozott üzenetet is meg kell vizsgálnunk.

### *Zrínyi és az emblematika*

A címlapkép formailag megfelel egy egyszerű embléma felépítésének: található rajta egy mottó (a közismert „Sors bona nihil aliud”) a kép mellett, a kép részeként egy szövegcsíkban (*banderoleban*), márpedig az embléma elemi összetevője a *pictura* és *mottó* (*subscriptio*), a kép és szöveg együttesét értelmező vers vagy próza néha elmaradhat.<sup>7</sup> Zrínyinek számos emblémakötet volt a birtokában,<sup>8</sup> egyiket-másikat használta is írás közben, így nem volt ismeretlen

<sup>6</sup> KOVÁCS Sándor Iván, *Kísérlet Zrínyi Tasso-köteteinek meghatározására*, in KIRÁLY Erzsébet, KOVÁCS Sándor Iván, „Adriai tengernek főnnforgó habjai” *Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról*, Bp., 1983, 52–58 és uő, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985, 95–101. Ld. még GALAVICS Géza, *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*, Bp., 1986, 78–79, 144; CENNERNÉ WILHELMB Gizella, *A Zrínyi család ikonográfiája*, Bp., 1997, 190–191. Mivel maga Zrínyi ajánlotta Sirit II. Rákóczi Györgynek történetíróként, Klaniczay alaposan átkutatta a páрмаi Siri-hagyatékot Zrínyi-nyomokat keresve, azonban nem sokat talált. Talán a szétszóródott Siri-könyvtár más részeiben rejtőzhetnek ezek a nyomok: Klaniczay a modenai herceg titkos levéltárát és a III. Cosimo toszkán nagyhercegnek juttatott könyvek-kéziratok nyomait említi, míg a berlini Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz 2003. évi sajtóközleménye szerint Mazarin kardinálison keresztül a Siri-könyvtár jelentős része Berlinbe került. <http://staatsbibliothek-berlin.de/nc/aktuelles/presse/detail/article/2003-01-21-4140/Siriöl> újabban ld. Françoise WAQUET, *Mercure et Archimède. L'historiographe Vittorio Siri*, Lias, 22, 1995, 87–97 és Claudio Costantini alább idézett tanulmányát.

<sup>7</sup> Az emblémák műfaji fogalmairól: Albrecht SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1968<sup>2</sup>, 17–63, Ingrid HÖPEL, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main, 1987, 11–54, magyarul pedig KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 2003, 16–25.

<sup>8</sup> Alciato *Emblematája* (Antwerpen, 1567), Georgette de Montenay *Emblematája* (Zürich, 1584), Girolamo Ruscelli *Le imprese illustrija* (Velence, 1584), Jacques Typoets (Typotius) *Symbola divina et humanája* (Prága, 1601), Gabriel Rollenhagen *Nucleus emblematuma* (Arnheim, 1611–13), Lackner Kristóf *Salicetum Sempronieneseje* (Bécs, 1626), Georg Camerarius *Emblematata amatoriája* (Velence, 1627), Jeremias Drexel művei (München, 1629), Diego de Saavedra Fajardo *Idea principis Christianija* (Párizs, 1660). Ld. BZ, 278–



számára ez a műfaj. Zrínyi emblémahasználatára a legnevesebb példa a Tacitus *Annales*ainak első könyvéhez írt *Aphorismusok* 22. aforizmájában idézett evetke:

„Mindenkor reménség légyen a jó vitézben, és mindenkor proponálja magának azt a symbolumot: *durabo*. Veri a hab a kősziklát, de előbb mind tenger s mind szél elunja verni, hogysen a meglágyulna vagy megtörnék.

*Flavescent segetes cum Sol volet, et mala iusto*

*In melius rediget tempore cuncta dies.*

Ad jobbat az Isten, megsárgul az kalász; sokszor egy türés az te veszedelmet jóra fordít és helyére hozza romlott állapotodat. A veszedelmet, a szerencsétlenséget csak úgy kell tartani, miként az essőt, gonosz időt és szélvész. Láttam egy képet egy olasz urnál, a hol nagy fergetegben és essőben egy kis evetke a farkával befedte magát, és jó reménségben volt, oly inscriptioval: *durabo*. Hát a vitéz ember, a kinek a veszedelem az ő elementumja, az ő koronája és dicsőssége, mért nem mondja aztat: Ad jobbat az Isten, örömet szennyvedek.

NB. In eodem igne aurum rutilat et paleae fumant: et sub eadem tribula paleae comminuuntur, frumenta purgantur.”<sup>9</sup>

Az evetke, aki „a farkával befedte magát”, Gabriel Rollenhagen Zrínyinek is meglevő *Nucleus emblematum selectissimorum* című kötetének első centúriájában található meg, ott a 22. embléma (2. ábra). Klaniczay tulajdonképp magát az emblémát ismerte már, azonban egy könyvészeti tévedés folytán forrásul Raphael Sadeler *Elegantes variorum Virgilio-Ovidiani centones de officio mundi...* című latin, keresztény Vergilius- és Ovidius-centókat tartalmazó kötetére (München, 1617) utalt.<sup>10</sup> A Zrínyi-könyvtárban Rollenhagen kötetének az a

279, 281–285, 356, 409. Ezeket felsorolja KNAPP Éva is, i. m., 67. Rokontartalmú szövegek találhatók Antonio Zantani *Le imagini con tutti i riversi trovati*-jában (Velence, 1548), Guillaume Rouillé *Prontuario de le Medaglie*-ben (Lyon, 1553), Révay Péter *De sacrae coronae Hungariae ortu...*-jában (Augsburg, 1613), Enea Vico *Commentaria in vetera imperatorum numismata*-jában (Párizs, 1619), Marino *La Galeria*-jában (Velence, 1635), Giovanni Guillelmo Mannagetta *Corona duodecim Caesarum*-ában (Bécs, 1654) és Emmanuele Tesaurio *Elogia omnia*-jában (Velence, 1654). Ld. BZ, 115, 117, 262, 283, 292–293, 371. Ezen kívül Zrínyi Péternek megvolt Claude Paradin *Symbola heroicája* (1583?, 1600?, BZ, 574), amelyről a későbbiekben még szövegek.

<sup>9</sup> ZP, 99.

<sup>10</sup> KLANICZAY, 1964, 34. Klaniczay valószínűleg nem látta a Sadeler-kiadványt, csak Drescher Pál kiállítási katalógusa nyomán idézte. (*A rézmetszettel díszített könyv*, Bp., 1937, 44. lappal szembeni kép, ennek nyomán Zrínyi-dolgozatok VI, 1989, 62.) A Sadeler-mű nem tartalmaz ilyen metszetet (példánya Budapesten kizárólag a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár 09/1074), de az 1937-es metszetkiállítás megelőző tétele Rollenhagen könyve

kiadása lehetett meg, amely 1611-ben jelent meg Arnheimben,<sup>11</sup> és talán egybe volt kötve vele az emblémák második százada, centúriája is, mely Utrechtben látott napvilágot 1613-ban. Ellentmondásosnak tűnhet, hogy Zrínyi azt állítja, egy olasz barátjánál látta a kötetet, holott saját könyvtárában is megvolt. Logikus magyarázata lehetne ennek, hogy a saját könyvtárában nem vette észre azt, amit másnál igen, de ez ellen szól, hogy nemcsak ezt az egy emblémát vette át ebből a kötetből, hanem az aforizma idézett latin epigrammáját is:

*Megsárgul majd a kalász, ha a Nap is úgy akarja, és kellő idővel  
jobbra fordítja egy nap minden bajunk.*<sup>12</sup>

A Rollenhagen-kötet megfelelő, 44. emblémáján két kalászköteg látható (3. ábra), és az emblémagyűjtemény modern CD-ROM kiadásából az is kiderül, hogy forrása a korai francia emblémaszerző, Claude Paradin *Devises héroïques*-jának (első kiadás: 1555) egyik hasonlóképp *Flavescent* feliratú darabja.<sup>13</sup> Ennek a CD-ROM-nak a segítségével jöhetünk rá arra is, hogy Zrínyinek nemcsak a latin *Nucleus emblematum*...-ot vette figyelembe, hanem a metszettel díszített lapok elé beszúrt francia nyelvű verseket is, melyeket egy ismeretlen kölni franciatanár ültetett át latinból (*Les emblems* de maistre Gabriel

---

volt (27), így a Drescher könyvében összekeveredett képaláírások nyomán született Klaniczay tévedése. A Sadeler- és a Rollenhagen-kötet a katalógus szerint 1937-ben még Enyvvári Jenő, a Fővárosi Könyvtár igazgatója (1927–1944) tulajdonában volt, azonban csak a Sadeler-mű került hagyatékával a Fővárosi Szabó Ervin Kt.-ba, a Magyarországon más példányból nem ismert Rollenhagen-műnek nyoma veszett. Enyvváriról, aki Husserl fenomenológiájáról elsőként írt magyar nyelvű könyvet (1913-ban!) ld. KATSÁNYI Sándor, *A fővárosi könyvtárának története, I. k., 1945-ig*, Bp., 2004, 278.

<sup>11</sup> A Zrínyi-könyvtár katalógusa tévesen írja, hogy a *Nucleus*nak lett volna az arnheimivel egy párhuzamos kölni kiadása: a kiadás Kölnben készült, „e Musaeo coelatorio Crispini Passaei”, azaz Crispin de Passé metszőműhelyében, de Jan Jansson arnheimi könyvkereskedő árulta. A második kötetet már Utrechtben nyomták 1613-ban, ám éppúgy Jan Jansson számára, mint a korábbi. Rollenhagen emblémáskönyvéről ld. még Dietmar PEIL, *Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's Nucleus Emblematum*, *Emblematica* 6 (1992), 255–282.

<sup>12</sup> *Flavescent* feliratú embléma. Rollenhagen eredetijében a *cuncta* helyett *longa* szerepel. A „flavescent” fordításban Zrínyi I. Idilliumát követem, ahol költőként imitálja ezt az emblémát: „Ad jobbat az Isten! Megsárgul az kalász, / Űdővel megvídúl az megbusult vadász”, I. Idillium 71.

<sup>13</sup> Claude PARADIN, *Devises heroïques*, 1555, 201. Ld. George WITHER, Gabriel ROLLENHAGEN, *The Emblems*, kiad. Peter M. DALY, Alan R. YOUNG, jegyzeteket készíttette SAJÓ Tamás, studiolum CD 3., 2002. (Sajó Tamásnak köszönöm, hogy használhattam e kiadást, és a Rollenhagen-illusztrációkat is a rendelkezésemre bocsátotta.) Az embléma értelme azonban Paradinnél még más: ott Orazio Farnese jelmondata arról, hogy az ifjú herceg előbb-utóbb felnő.

Rollenhagen, mis en vers françois, par un professuer de la langue Françoise a Cologne, Coloniae, Servatius Erffens, Prostant apud Io. Iansonium bibliopolam Arnheimensem, 1611). A latin emblémfeliratok mellett ugyanis csak latin disztichonok szerepelnek magyarázat gyanánt, a francia fordító azonban nemcsak lefordította, hanem átírta és amplifikálta, ki is bővítette a szöveget. A *Flavescent* feliratú emblémához a következő magyarázatot fűzte:

*Le iuste doit croire que son affliction,  
En fin se tournera en consolation.  
Comme au bon laboureur son travail est vtile,  
Lors qu'il va moissonnant, la campagne fertile.*<sup>14</sup>

Zrínyinél a francia emblémamagyarázat első két sorát ismerhetjük fel: „sokszor egy tűrés az te veszedelmedet jóra fordít és helyére hozza romlott állapotodat”. A francia magyarázatok használatát bizonyítja a következő Zrínyi-sor is („A veszedelmet, a szerencsétlenséget csak úgy kell tartani, miként az essőt, gonosz időt és szélvészt”), ugyanis ez a hasonlat a másik idézett embléma, az evetke francia leírásából származik:

*Celuy-la sagement la fortune modere,  
Qui au temps d'infortune vn meilleure temps espere:  
Car si ores en voit le ciel d'orages plein,  
Tost apres on le voit tout tranquille et serein.*<sup>15</sup>

Eredeti és önálló elrendezésben adja tehát elő Zrínyi a két emblémát: ha az evetkeembléma *a*, és a kalász pedig *b*, Zrínyi *abbaa* sorrendben keveri össze az emblémák elemeit. A elemek elrendezésének ez a megváltoztatása jellegzetes tulajdonsága Zrínyi imitációs technikájának, amelyet eposzában és lírájában is előszeretettel alkalmaz. A 22. aphorismusban egyetlen szólást nem lehet levezetni Rollenhagen *Nucleus emblematum*ából, ti. hogy a tenger rohamai nem bírnak a sziklával. Ha nem elégszünk meg azzal, hogy ez a vergiliusi (Aen. 7, 586–90, 10, 693–696), ariostói (*Orl. Fur.* 44, 61, 5–6) vagy éppen a *Szigeti veszedelemben* is szereplő közhely (VI, 103) a költészetből

<sup>14</sup> „Az igaznak el kell hinnie, hogy az őt ért csapás végül vigaszára válik. Ahogy a jó munkásnak hasznos a munkája, mikor aratni megy, a föld termékeny lesz.” Az embléma-inscriptiók francia parafrázisa nem mindig követi pontosan a latint (erről ld. PEIL, 276–281), de ebben az esetben a képnek megfelelően teljesíti ki az értelmet.

<sup>15</sup> „Az igazgatja bölcsen szerencsáját, aki szerencsétlenség idején jobbat remél: mert ha most viharos is az ég, mindjárt derült és nyugodt lesz.” Zrínyi jól tudhatott franciául: franciából kivonatolja pl. Adam Freytag *Architectura militaris et nováji*át is (ZP, 45).

került ide, akkor forrásként utalhatunk a belga származású, II. Rudolf udvarában élő Jacobus Typotius *Symbola Diuina et Humana Pontificum Imperatorum Regum* című gyűjteményére (Prága, 1601–1603), amely a Szentháromságnak, majd ezt követően az összes jelentős európai uralkodónak, pápának, kardinálisnak, hercegnek, valós vagy kitalált emblémáját és jelmondatát írja le.<sup>16</sup> Typotius meglehetősen fantáziátlan és sorozatgyártásban készült emblémái között sokszor előkerül a szikláknak törő tenger motívuma; különösen érdekes számunkra III. Stuart Jakab skót királyé, ahol a tenger által ostromolt szikla mottója ugyanaz, mint Rollenhagennál a mókusé: *Durabo* (6. ábra). Rollenhagen francia „fordítója” jellegzetesen a meditatív emblémahasználat formájában fordult a kompozíciókhoz, és ennek még kiterjedtebb változatát mutatja George Wither, emblémáinak angol fordítója (1635), aki az eredetileg 2–4 soros feliratokból húsz–harminc soros verseket farag. Ez a meditatív képhasználat igen fontos szerepet töltött be a képek 16–17. századi funkciói között, elég csak a vallásos emblematikára vagy Loyolai Szent Ignác *Meditációira* gondolni. Az előbbi a valóságosnak tekintett képekből indul ki meditációhoz,<sup>17</sup> Szent Ignác viszont kifejezetten a belső, elképzelt kép elsődlegességét vallja, és a későbbi materiális megjelenítés ennek csak spirituszától megfosztott külső formája. Az olvasó feladata a kép által inspirált *oratio interior*, belső beszéd, ima, meditáció megfogalmazása, amelynek kimunkáltsága utánozhatja az *oratio exterior*, a hangos megszólalás, az előbeszéd retorikus ékességét.<sup>18</sup> Mind a katolikus, mind a protestáns oldalon népszerű volt ez a fajta képhasználat, amely az emblematika révén készen kínálta a meditációra alkalmas morális témákat is.<sup>19</sup> A jezsuiták különösen élen jártak ebben a módszerben és ennek oktatásában is, jó példa erre a Jeremias Drexel magyarra is lefordított *Napraforgója*, az *Örökkévalóságról* szóló elmélkedései vagy

<sup>16</sup> 3 kötet, Prága, 1601–1603, I. k., 108–109 (MTAK 553506). Különösen a francia uralkodók emblémái között találunk Typotiusnál sok nyilvánvalóan fiktív és gunyoros emblémát. Más párhuzamokat ld. *Emblemata*, kiad. Arthur HENKEL, Albrecht SCHÖNE, Stuttgart–Weimar, 1996, 67–68.

<sup>17</sup> Az első magyar nyelvű meditatív képmagyarázatok után (Szeneci Molnár Albert, Hajnal Mátyás) után számos emblémáskötet illeszthető ebbe a hagyományba: ld. ZEMPLÉNYI Ferenc, *Egy magyar jezsuita emblematikus*, in *Ikónológia és műértelmezés*, szerk. PÁL József, II, Szeged, 1987, 203–214; HAJNAL Mátyás, *Szíves könyvecske (Bécs, 1629.)*, kiad. Holl Béla, Bp., 1992; KNAPP Éva, i. m., 103–104. Rimay Religió-emblémájáról legutóbb ld. Kees TESZELSZKY, *Az igaz Vallás portréja, avagy Szeneci Molnár Albert 1606-as kiadású, eddig ismeretlen röpirata európai szellemi háttérrel*, Magyar Könyvszemle 128, 2012, 1–20.

<sup>18</sup> Ld. Marc FUMAROLI, *Une peinture de méditation: L'Atalante et Hippomène du Guide*, in *L'école du silence, Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, 1998, 233–257.

<sup>19</sup> A rendszeres képi meditáció különféle 17. századi módszereinek áttekintésére ld. Louis L. MARTZ, *The Poetry of Meditation*, New Haven, Mass., 1955.

Hajnal Mátyás *Szíves könyvecskéje*. A jezsuita gimnáziumok, így Zrínyi iskolája, a grazi collegium tananyagába is beletartozott a retorikai és a poétikai osztályokban az emblémák készítése, és a tanterem falait is emblémákkal kellett díszíteni:<sup>20</sup> a falra kerülhetnek „pajzsok, templomok, sírok, kertek, szobrok; város, kikötő, hadsereg leírásai, valamelyik szent tettei, néhány paradoxon, úgy hogy képeket illesszünk hozzájuk, kizárólag a rektor engedélyével, amelyek megfelelnek a javasolt emblémának vagy témának”.<sup>21</sup> Érdekes emléke ennek a jezsuita emblémahasználatnak és az iskolai oktatásban való szerepének az 1637-ben, Pozsonyban kiadott *Agalmation apargmaticum* (kb. Zsengeáldozatok kicsiny emlékműve).<sup>22</sup> A nagyszombati gimnázium elsőként végzett baccalaureusai egyrészt a címlapra szánt, de meg nem jelent címerről írtak költeményeket (ez a Szűzanyát ábrázolta volna, kezében Jézus feliratú könyvvvel, jobbában a Filozófia Almája, feje felett a Szent Korona, jobbra Magyarország négy folyója, balra a kettőskereszt, a három hegy a lába alatt), másrészt pedig különféle témákat kaptak meg kidolgozásra (három hallgató pl. egy elefántot kapott az ormányán felirattal), amelyet emblematikus források segítségével (pl. Pierio Valeriano hieroglifái) oldottak meg. Zrínyi négy évvel korábban járt – és akkor is csak nagyon rövid ideig – a nagyszombati gimnáziumba, azonban az ilyen alkalmi emblémakiadványok kiadása gyakori volt a jezsuita gimnáziumokban. A grazi gimnázium, az egyetlen iskola, ahol Zrínyi egy szemeszternél többet töltött el, épp 1631-ben, Zrínyi otléte idején adott ki egy hasonló művet, amely III. Ferdinánd Mária

<sup>20</sup> A *Ratio studiorum* szöveghelyeit összegyűjtve ld. G. Richard DIMLER, SI, *Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem*, in *Emblematic perceptions Essays in Honor of William S. Heckscher on the Occasion of his 90<sup>th</sup> birthday*, ed. Peter M. DALY, Daniel S. RUSSEL, Baden-Baden, 1997, 97–104. (*Saecula Spiritualia* 36.)

<sup>21</sup> „clypeorum, templorum, sepulcrorum, hortorum, statuarum, quales descriptiones ut urbis, portus, exercitus, quales narrationes ut rei gestae ab aliquo divinorum, qualia denique paradoxa, additis interdum, non tamen sine rectoris permissu, picturis, quae emblematis vel argumento proposito respondeant.” *Monumenta paedagogica Societatis Iesu V. Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*, kiad. Ladislaus LUKÁCS, Róma, 1986, 427. (*Monumenta Historica Soc. Iesu*, 129.) Ld. még Karel PORTEMAN, *The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education*, *Paedagogica Historica* 36, 2000, 179–196.

<sup>22</sup> RMK II. 513. *Agalmation apargmaticum*, quo senis vicens Reverendis, Generosis, Nobilibus, Ingeniis ac Eruditis Dominis Artium et Philosophiae ProtoBaccalaureatis, Laureatis Almae Archiepiscopalis Tyrnaviensium Universitatis Primogenitis... afferebant: Comes Ferdinandus Palfi de Erdőd, Emericus Prinyi Liber Baro de Pereny, Stephanus Kohari liber Baro de Kohar, Posonii, 1637. Minden bizonnyal Nádasí János szerkesztette a kötetet: ld. RMNy 1694. A bevezető szerint csak azért maradt el a címlapmetszet, amelyről a költemények szólnak, mert nem találtak metszőt. Kár, hogy a Szűzanya képe nem készült el, kitűnő illusztráció lehetne Gyöngyösi ötven évvel később írt *Kesergő Nymphájához*.

spanyol infánssal kötött házasságához gratulált ötven rézmetszetes emblémával.<sup>23</sup>

### *Emblematikus elemek a Zrínyi-lírában*

Nemcsak elmélkedő, hanem asszociatív emblémahasználatra is felfigyelhetünk egy másik Zrínyi-helyen. *A vadász és Echo* című, legkorábbinak tartott költeményét Klaniczay még főleg az ekhós versekben érezhető Balassi-hatás miatt méltatta, bár megjegyezte, hogy Zrínyi „latin és olasz olvasmányainak egyes elemeit már ekkor is felhasználta”. Kovács Sándor Iván szentelt nagyobb figyelmet a vers *canzonetta*-betéteinek és antropomorfizmusának, ahol a *canzonetta*-versszakokban egy önálló történet bontakozik ki: egy méhecske (Júlia) a rózsa (a költő) helyett a békanyálas, rút nádra (Nádasdy Ferenc) száll.<sup>24</sup> Ebbe a betétbe is kissé szervesetlenül illeszkedik a következő versszak, mely a méhparabola folytatása helyett ismét magát Júliát dicséri (4. vsz.):

Sokszor két szép lábát  
Melynél nap nem láthat  
Szöbbit valamerre jár:  
Hercules oszlopa,  
Az hol non plus ultra,  
Higgyed lenni gondoltam.  
Kivántam dülne rám  
Szép márvány palotám,  
Miként rádült Sámsonra.

Ez a körmönfont retorikájú erotika Kovács Sándor Ivánban a megszemélyesített országalakokkal ábrázolt térképek asszociációját ébresztette fel, nem alaptalanul. A kép alapgondolata, az oszlopok azonosítása az imádott nő lábaival az *Énekek énekéből* származik: „Az ő szárai márványoszlopok,

<sup>23</sup> *Epithalamium symbolicum conjugibus porphyrogenitis Ferdinando III Hungarorum Boemorumque regi, serenissimae Mariae reginae, Hispaniarum infanti, cum Viennae Austriae, Graz, Widmanstad, 1631. Erről ld. Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*, ed. Peter M. DALY, G. Richard DIMLER S.J., Toronto, 2002, 3. kötet, 70 (J. 597). Zrínyi tanulóveiről: FRANKÓI Vilmos, *Zrínyi, a költő tanulóvei*, Budapesti Szemle 170. k., 1917, 67–79; KLANICZAY, 27.

<sup>24</sup> KLANICZAY, 62–64; KOVÁCS S. I. 1985, 143–148.



melyek tiszta arany talpakra fundáltattak”, fordítja Károlyi.<sup>25</sup> Azt hiszem azonban, hogy a Herkules két oszlopa és Eszterházy Júlia Anna lábának azonosításához ezenfelül egy emblémáskötet adta meg az ihletést, Claude Paradin *Symbola heroicája* (4. ábra).<sup>26</sup> Ebben találjuk meg V. Károly híres jelmondatát, a *Plus ultrát*, a Herkules két oszlopával és a hozzá fűzött magyarázatokkal együtt. A ma már köznyelvivé vált fordulat (*non plus ultra* – netovább) a lát-szattal ellentétben nem antik eredetű (latinul helyesen *non ulterius* lenne), a *plus ultra* alakot 1516-ban ötlötte ki Luigi Marliano V. Károly számára Flandriában, s ezért jutalmul a spanyolországi Tuy püspökségét kapta.<sup>27</sup> Ettől kezdve meglehetősen karriert futott be a jelmondat, és számos fontos deviza-(jelmondat-) gyűjteményben szerepelt, azonban Paradin kötetén kívül sehol sem áll ilyen pőrén, mezítelenül a két oszlop.<sup>28</sup> A Paradin által adott magyarázat az erotikus költészet kontextusába helyezve még inkább megerősíti az olvasó érzését, hogy szándékoltnan elleplezett szerelmi játékra utal a Zrínyi verse: „A költői vélekedés úgy tartja, hogy ezen a környéken régebben egy szikla volt, amely teljesen elzárta a tenger útját, és Herkules ereje által lett megnyitva ez az átjáró: hogy oda beömlhessen az Óceán.”<sup>29</sup> Zrínyi verssza-

<sup>25</sup> Én. 5, 15. Vulgáta: „crura illius columnae marmoreae quae fundatae sunt super bases aureas”. Fontos különbség, hogy az *Énekek énekében* a férfi szerelmes leírásában szerepel ez a hasonlat.

<sup>26</sup> A kötet először 1551-ben jelent meg, Zrínyi Péternek a latin fordítás volt meg (BZ, 574). Az ELTE EK példányát használtam: *Symbola heroica* M. Claudii PARADINI ... et D. Gabrieli SYMEONIS, Antwerpen, Plantin, 1600. EK Ant. 5694.

<sup>27</sup> Marliano ötletének alapját Erasmus *Adagiái* adhatták (3, 5, 24). Ld. Earl ROSENTHAL, *Plus Ultra, Non Plus Ultra and the Columnar Device of Emperor Charles V*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34, 1971, 204–228 és uő, *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 36, 1973, 198–230. Herkules oszlopainak motívumtörténetére az ókori kelettől a bécsi Karlskirchéig ld. Hermann WALTER, *Die Säulen des Herkules – Biographie eines Symbols*, in *Die Allegorese des antiken Mythos*, kiad. Hans-Jürgen HORN, Hermann WALTER, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997, 169–213.

<sup>28</sup> Ld. *Emblemata*, 1198–99 és ROSENTHAL, *Plus Ultra...*, 204. Zrínyi láthatta Giovio és Ruscelli (Velence, 1584, 104) imprézaggyűjteményében is, amelyek könyvtárában megvoltak, azonban ott a képet különféle díszítőelemek borítják el.

<sup>29</sup> „L’opinion Poétique tient qu’en ce destroit, iadis estoit une seule Roche massive, cloant celle entree de mer entierement et que par la force de Hercules ce passage fut ouuert: pour y introduire la mer Oceane”, Claude PARADIN, *Devises heroiques*, Lyon, 1557, 29. Latinul: „Fabulantur poetae hoc angiportu quondam stetisse magnae molis rupem isthac maris ingressum prohibentem, qua Herculis viribus, beneficioque sublata, iter Oceano factum esse, et ad tanti boni monumentum erectas ab illo duas columnas ferunt duabus his praecipuis orbis partibus, Africa et Europa.” *Symbola heroica*, 1600, 30–33. Az idézett „költői vélemény” természetesen az *Aeneis* (3, 414–419). Tasso Vergiliusszal szemben, vele versengve már Kolumbuszt dicséri, azt, hogy az új kor túlhaladt a régi határain és megjósoltatja az eposz középkori cselekményébe visszahelyezett Fortunával, hogy eljön majd



ka Herkules oszlopai után találó analógiával említi meg Sámsonéit (Bírák 16, 29–30 – Sámson szintén két oszlopot ragad meg, ahogy Herkules kettőt állított), és ezek összekapcsolása Herkules oszlopaival szintén arra utal, hogy ez a versszak, amely mintegy betétként szerepel a méh, a rózsza és a nád történetében, ebben a formában Zrínyitől származó asszociációs lánc eredménye, még akkor is, ha Sámson és Herkules alakja pogány-keresztény ellentétpárként már az ókeresztény kor óta szorosan kapcsolódott egymáshoz.<sup>30</sup>

Kortársai közül nem Zrínyinek jutott eszébe egyedül, hogy Herkules oszlopait szerelmi kontextusban értelmezze újra. Baltasar Gracián idézi dicsérőleg *Agudeza y arte de ingenio* című értekezésében Góngora egy románcát:

Dos términos de beldad  
se levantan junto a donde  
lo quiso poner Alcides  
con dos columnas al Orbe. (*De la marquesa de Ayamonte y su hija*, 5–8)<sup>31</sup>

A jellegzetes barokk ötlet azonban itt nem teljesen azonos Zrínyiével: Gracián a hely, Hispánia azonossága miatt (*correspondencia del lugar*) dicséri, mert Góngora a metaforában felidézett helyet (Herkules oszlopai = Spanyolország – ahogy az ma is a spanyol címerben szerepel) azonosította a hasonlított hölgyek helyével, akik szintén spanyolok voltak (itt a két oszlop nem női lábakra, hanem két szépséges hölgyre, Naisra és Clorisra vonatkozik). Gracián itt fel is idézi Góngora-magyarázatában a *non plus ultra* mottót, ahogy Zrínyi is erre asszociált: „Jól eltalálta [Góngora] a megkettőzött szépséget a határköben, és a *non plus ultra* értékében. Ezzel az elmésséggel egy másik alkalommal még jobbat talált ki: amiatt, hogy a Szűzanya Galileában időzött, ami határkövet jelent, egyúttal a szentség legfelsőbb foka, és a tökéletesség *non plus ultrája* is volt. Ezek a véletlen megfelelések élénkebbé teszik a metaforát, és ezen a módon megtermékenyítik a *conceptót*.”<sup>32</sup>

---

az idő, amikor ez a két oszlop csak hitvány mese lesz a hajósoknak (*Ger. lib.* 15, 30): Zrínyi is egy ilyenfajta nagy felfedezésre vágyhatott az oszlopok között.

<sup>30</sup> Ld. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und das lateinische Mittelalter*, Bern, 1954, 226 és Abraham J. MALHERBE, *Herakles*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 14. k., Stuttgart, 1988, 575.

<sup>31</sup> „A szépség két határköve emelkedik együtt ott, ahol Herkules a világ határköveit akarta elhelyezni két oszloppal.” Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, kiad. Arturo del HOYO, Madrid, 1960, 249. Góngora verse: Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, kiad. Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ, Isabel MILLÉ Y GIMÉNEZ, Madrid, 1956, 161–162.

<sup>32</sup> „Ponderó bien la duplicada belleza en el término y *non plus ultra* del valor. Con esta sutileza ponderó otro más felizmente: que con razón la Virgen Madre moraba en Galilea, que

Az ihletet, az asszociáció ötletét, mint a Zrínyi-lírában oly sok helyen, valójában itt is Marino adhatta, aki néhány versben már példát mutatott, miképp lehet Herkules oszlopait erotikus motívumként alkalmazni. Marino, Nápoly szirénje *I epitalami* című kötetében, az Ercole Pepoli és Vittoria Cibo házasságára írt *Le fatiche d'Hercole (Herkules munkái)* című epithalamiumban már felhasználja a lábak és a herkulesi oszlopok hasonlóságát:

Pose quei [Hercole] di sua mano  
Termini à l'Oceano  
Due scoscese montagne. E tu porrai  
Trà due Colonne alpine  
Nel mar de le dolcezze il tuo confine.<sup>33</sup>

Marino hasonlata szókimondóbban erotikus, azonban több szempontból is szegényebb Zrínyiénél: nem említi a Napot, aki keletről nyugatra tartó útja során naponta elhalad a Nyugat végpontja, Herkules oszlopai mellett, nem említi a „rádülés” Zrínyi által oly kedvelt, de itt erotikusan átértelmezett motívumát, és V. Károly jelmondatát sem. Sámsont, a bibliai Herkulest Marino egy másik helyen, Medici Mária panegirikuszában (*Il Tempio*) említi Herkules oszlopaival együtt, ahol egy képzeletbeli templomot emel a francia királyné tiszteletére:

*L'alte colonne* de' gran palchi onuste  
Sotto architraui d'Indico smeraldo  
Sì graue habbiano il busto, e sì robuste  
Termino in terra il pié tenace, e saldo,

significa término, la que fué extremo de la santidad y *non plus ultra* de la perfección. La contingencias solicitan la prontitud, y la fecundan para este modo de concepto.” *Uo.*, 249.  
<sup>33</sup> „Ő (Herkules) saját kezűleg helyezett / az Óceán határára / két meredek hegyet. És te (a vőlegény) / a két hófehér oszlop közé fogod helyezni / az édesség tengerébe határcölöpöd.” *Li epitalami* del Cavalier MARINO, Venetia, Nicolò Pezzana, 1674, 112–113. OSZK 231821. Egy 20. századi bejegyzés szerint a kötet Hajnóczy József példánya volt. Zrínyinek a 1636. évi velencei Ciotti-kiadás volt meg (BZ, 249). Mai szemmel Marino nászénekeinek erotikája meglepően merész, különösen, hogy hercegek, grófok, velencei patríciusok számára írta őket, vö. pl. a Carlo Doria és Veronica Spinola házasságára (előkelő velencei patríciuscsaládok ifjai!) írt *Venere pronubát*: a férfiú kémkedő keze előre kígyózik egészen addig a pontig, ahol a Tisztesség bástyájának legzártabb nyílása van, de mégis ott a legkellemesebb felállítani a szerelmes zászlót az őrzött sziklára (uo. 77). Marinónak ez a pajzán szabadoosság komoly problémát okozott, amikor az Inkvizíció fenyegette, ld. G. B. MARINO, *Epistolario*, kiad. Angello BORZELLI, Fausto NICOLINI, Bari, I, 76. (52. levél)

Che per spiantarle da la base immota  
*Hercole inuano, inuan Sanson le scota.*<sup>34</sup>

V. Károly jelmondatával, a *Plus ultrával* célzásként viszont találkozunk egy nem szerelmi tárgyú Marino-költeményben. A *Divotioni* című ciklus Krisztus életére és szenvedéseire írt epigrammákat, hosszabb-rövidebb verseket tartalmaz. Nem meglepő, hogy Marino Krisztus megkorbácsolásánál, oszlophoz kötözésénél, a *La Colonna* (*Az oszlop*) című költeményben a pogány és a keresztény témák metaforikus összekapcsolásával<sup>35</sup> ismét utal Herkules oszlopaire, szembeállítva Herkules tetteit Krisztus valódi győzelmével:<sup>36</sup>

Di trofeo in trofeo  
Dopo lungo solcar le torbid' onde  
Il vincitor d'Anteo  
Giunto d'hesperia insú l'estreme sponde  
In due colonne alpine  
Pose de' rischi l'ultimo confine.

E'l mar de' suoi dolori  
Varcando il domator de' mostri Auerni,  
Espone ai nostri cori  
Colonna cinta di tormenti, e scherni,  
Pur com'altrui dir voglia,  
*Più oltre non s'avanza humana doglia.*<sup>37</sup>

<sup>34</sup> *Li epitalami...*, 195 (33. vsz.). „A nagy mennyezettől terhes oszlopoknak, / az indiai smaragd gerendák alatt, / oly súlyos legyen a talapzatuk, / és oly erős lábuk legyen a földön, / hogy mozdíthatatlan alapjukról / Herkules hiába, Sámson hiába próbálja meg kitaszítani.”

<sup>35</sup> Erről a technikáról („colusión” azaz összejátszás), mely épp oly fontos Góngoránál, mint Marinónál ld. Titus HEYDENREICH, *Culteranismo und theologische Poetik. Die „Collusión de letras humanas y divinas” (1637/1644) des Aragoniers Gaspar Buesso de Arnal zur Verteidigung Góngoras*, Frankfurt am Main, 1977, 219–286. (Analecta Romanica 40.)

<sup>36</sup> Marino strófái felépítéséhez ebben a versben, és gyakran máshol is, a *metafore continue* technikáját használja, azaz valamilyen érintkezés alapján kapcsolódnak egymásba a metaforák. A *metafore continue* ehhez hasonló használatára Marino vallásos lírájában ld. Marc FÖCKING, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils*, Stuttgart, 1994, 251–260.

<sup>37</sup> *La Lira*, Parte Terza, 1614, 194–197. „Diadalról diadalra / a zavaros hullámok hosszas átszelése után / Antaiosz legyőzője (Herkules), / elérve odalenn Hesperia legvégső partjait / megpróbáltatásai befejezéseként / két hófehér oszlopot állított. / És a fájdalmi tengerét / átszelve a pokoli szörnyek leigázója (Krisztus) / a mi sziveinknek / a kintől és gúny-

A marinói képek tehát készen álltak a Zrínyi-versszak születéséhez,<sup>38</sup> azonban ebben fontos szerepet játszhatott az oszlopok képi megjelenése is, ahogy az Paradinnél látható.

Fontos kiemelni, hogy Zrínyi nem csak emblémáskönyvekben találkozhatott ezzel a fajta *bricolage*-jellegű, meglevő szimbolikus elemekből barkácsolásszerűen új, összetett szimbolikus üzeneteket előállító módszerrel. A kor szinte minden irodalmi műfaját – sőt tágabb értelemben szinte minden kulturális, művészeti, zenei produktumát – át- meg átjárta az emblematicus reprezentáció. Nemcsak az irodalom nyelvén próbálták explicálni a kép-szöveg együttes tartalmát, hanem a politikai iratok, egyetemi publikációk, halotti beszédek nyelvezetét is megtermékenyítették az emblematicus közlésformák. A litterae, „az írásos szellemi termékek összességének”<sup>39</sup> minden területén megjelennek az emblémákra visszavezethető üzenetek, akár a képek szövegre fordításával, akár képek nélkül. Paradin emblémáskönyvével, jobban mondva annak Gabriele Simeoni által készített folytatásával, még egy helyen találkozhatunk Zrínyi írásaiban: a *Mátyás-elmékedésekben* idézett jelmondat („a király is sebbe esék, de avval jár az, *virtus vulnere virescit*”) is ebből a gyűjteményből származhat.<sup>40</sup> A Rollenhagenéknál és Paradinnél is szereplő *Ex utroque Caesar* emblémáról hallhatott Zrínyi a négy Eszterházy fiú temetési beszédében, ahol Hoffmann Pál püspök ezzel példálózott.<sup>41</sup> Rollenhagen gyűjteménye emblémáinak nagy részét Claude Paradin kibővített gyűjteményéből másolta, azonban az eredeti formájában *Virescit vulnere virtusként* hangzó jelmondat csak Paradin-Simeoninál szerepel.<sup>42</sup> Ez utóbbi jelmondat egyébként oly mértékben közismertté vált (minden bizonnyal Stuart Mária

---

tól övezett Oszlopot mutatja, / úgy hogy miképp valaki más mondja / Tovább ne menjen az emberi fájdalom.” Marino utolsó sora célzás Odüsszeusz mondatára Danténál („accìò che l’uom *più oltre non si metta*”), amely Earl Rosenthal kutatásai szerint a *non plus ultra* szókapcsolat első előfordulása.

<sup>38</sup> Nem lehetetlen, hogy maga Marino írta le valahol, hiszen szokása volt költői képeit számtalanszor újrafelhasználni más és más formában, azonban ennek hosszas keresés ellenére sem akadtam nyomára.

<sup>39</sup> Erről a teljesebb litterae-fogalomról ld. KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció retorika, irodalomtörténet (A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században)*, Budapest, 1998, 243.

<sup>40</sup> ZP, 177.

<sup>41</sup> KOVÁCS, i. m., 1985, 250.

<sup>42</sup> Kulcsár Péter kiadása a Henkel-Schöne-katalógus nyomán ez utóbbit Jacobus a Bruck *Emblemata politicá*jából idézi (Strassbourg–Köln, 1608), azonban ezt a művet nem találjuk meg Zrínyi könyvtárában. A Simeoni-féle emblémán egy férfialak sósán tapos, amely annál zöldebb lesz, minél inkább meggyötrik. Massimo TROIANO *Dialoghijában*, ahol Vilmos bajor herceg és Lotaringiai Renáta 1568-ban Münchenben tartott esküvőjét írja le, szintén említi egy *Virescit vulnere* devizát, azonban ennek rajzán az ekétől megsebzett földből növény virág szerepelt. (Velence, Bolognino Zaltieri, 1569, 156v, ELTE EK Ant. 4859.)

révén, aki Paradin kötetéből ezt választotta jelmondatául), hogy a század végén Thomas Nashe, az egyik legszellemesebb, 16. századi pikareszkregény-író is beillesztette hosszú embléma- és devizaparódiájába egy kitalált lovagi torna roppant hosszadalmas leírása során. Nashe műve kitűnően mutatja be az emblematiszta látásmód kiterjedését szinte minden társadalmi közlésformára: „A nyolcadik [lovag] páncéljának minden hüvelykjére kacsozó, tüskés galagonyabokrot metszettek, melyből azonban (miként lator atyának nemes gyermeke) szépséges májusi virágok illatozó bimbói keltek, melyeknek (miként az május havának természete szerint való) nagy és erősen szagló illatuk vala. Hótól fodros sisakja tarájának ívén magányos fülemüle ült szoros kalitkában, mellében tövis, csőrében ezen szavak szalagjával: *Luctus monumenta manebunt*. A bokornak tövénél, melyet acélkötényére metszettek, pöfeteg, fekete varangyok heverték levegőért tátogatva, meg nyár-éltű szöcskék harmatra áhítozva, valahányan féktelen szomjúságtól fojtogatva az árnyéknak híján. Ez vala peniglen a jelmondat: *Non sine vulnere viresco*, azaz nem ugrom, csak ha gát áll elibém, értvén pedig e szókat a varangyokra és egyéb földi férgekre, kik előbb erőit kiszíva élősködének gyökerei között, ámde elűzettek mostan, és kevés híján szomjúságtól fúltak.”<sup>43</sup>

### *A Syrena-kötet címlapjának inspirációi*

Visszatérve a *Syrena*-kötet címlapjára, az eddig elmondottak fényében nyilvánvalónak látszik, hogy Zrínyi, mint az emblémák gyakorlott használója, tudatos képkalkotóként formálhatta meg a címlapkép üzenetét, hiszen a mintát, Vittorio Siri *Mercuriója* II. kötetének címlapját (5. ábra) jelentősen átalakította. A változtatásokról eddig csak Klaniczay szólt, és pusztán annyit jegyzett meg, hogy míg Siri hajója háborgó hullámokon úszik, Zrínyi tengere nyugodt, felvillantva ennek a különbségnek esetleges sztoikus hátterét. Azonban akadnak lényegesebb különbségek is: Siri képének ugyanis teljesen más az üzenete. A hajón nem a szerző ül, hanem Mercurius, a hír közvetítésének istene, ami nem meglepő, hiszen Siri műve újságkezdemény, jelenkorkrónika. Vele szemben egy meztelen nőalak tart tükröt Mercuriusnak, aki nem lehet más, csak az Igazság, *nuda Veritas*, akinek standard ikonográfiai hagyományába tartozik a tükör is. Cesare Ripa mondja így: „Nemes külsejű, ragyogó nő, pompás fehér öltözékben, arany fűrtökkel. Jobbjában drágakövekkel ékes tükröt, a másik kezében pedig aranymérleget tart.” Előtte nem sokkal pedig Veritas „gyönyörű meztelen nő, aki jobbjában a napot tartja és

<sup>43</sup> Thomas NASHE, *A balszerencsés utazó, avagy Jack Wilton élete*, ford. BART István, in *Kalandos históriák*, Bp., 1974, 94–95.

szemeit erre szegezi”, csakhogy Siri vagy az általa megbízott rézmetsző ezt a két ábrázolást egybeolvasztotta, és a Nap a nőalak fejére került.<sup>44</sup> A jelenkor történelmének írója, újságírója, Siri ezzel azt fogalmazta meg, hogy az igazság tükrében, hűen a valósághoz fogalmazza meg állításait, és hajójának útját csak két szirén keresztezi, akik bőségszarukat kínálnak fel számára, hogy anyagi javakkal vesztegessék meg és térítsék el az igazság útjáról. Ezekre azonban a hiteles híradó Mercuriusa rá sem hederít – ugyanezt a valósághűséget hangsúlyozza Siri művének konkurensa, a *Mercurio veridico* is címében, majd az első magyarországi újság, a *Mercurius veridicus* is a Rákóczi-szabadságharc idején.<sup>45</sup>

Zrínyinek rokonszenves lehetett az Igazság, a történetírói hűség hangsúlyozása a képen, hiszen ő maga is arra kérte Szűz Máriát, hogy „úgy irhassak, mint volt”, de az egész kép összeállítása témájában legalább annyira idegen volt az eposztól, mint egy újság az irodalmi műtől. A főalak Zrínyi, az epikus lesz, hajója, amelyet „mágnesküve portushoz hozott” (XIV, 3), a műve, a szirének azonban változatlanul csábítanak a tengerben. Bár a két szirén attribútumai megvannak Siri képén is, de jelentésük teljesen más: Sirinél a tükört Veritas mutatja Mercuriusnak, Zrínyinél a szirén magát nézi a tükörben. A *donna allo specchio*, az önmagát tükörben néző nő közismert típusával állunk itt szemben, amelyet gyakran hoznak kapcsolatba a hét főbűn egyikével: a *superbia*, a *vana gloria*, azaz a kevélység szerepel így H. Bosch híres Prado-beli képén is.<sup>46</sup> Cesare Ripa így írja a *Kevélységről* szóló fejezetben:

<sup>44</sup> Cesare RIPA, *Iconologia*, ford. és jegyzetelte SAJÓ Tamás, Budapest, 1997, 589, 587. Vö. még Marinónál a történelem, Istoría alakját: „ignuda donna, senza vel, senza fregio e senza gonna” *Adone*, X, 139. BORZSÁK István részletesen foglalkozott a szirének hagyományával az antik és középkori irodalomban, azonban attribútumaikat nem értelmezi („*Adriai tengernek Syrenaia*”, It, 1959, 480–488).

<sup>45</sup> Más kérdés, hogy a mai történetírás „un mercurio poco veridico”-t lát Siri művében, akit a francia király anyagi támogatása erősen befolyásolt állásfoglalásaiban. Ld. Claudio COSTANTINI, *Fazione Urbana. Sbandamento e ricomposizione di una grande clientela a metà Seicento*, Quaderni di Storia e Letteratura. (<http://www.quaderni.net/WebFazione/0%20%20%20IndexFazione.htm>) és BENE Sándor, *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*, Debrecen, 1999, 267–268. Vittorio Siri és Birago Avogaro, a konkurrens *Mercurio veridico* összeállítója is a mű címlapján hangsúlyozott történeti hitelesség kérdése miatt támadnak egymásra, bár a vita valódi mozgatórugója nyilván a piacszerzés, illetve a másik folyóirat kiszorítása.

<sup>46</sup> A *donna allo specchio*t gyakrabban szokták a luxuriával, a bujassággal kapcsolatba hozni, azonban itt véleményem szerint nem erről van szó, ahogy később látható lesz. A tükör mint a hiúság, kevélység egyik szimbóluma szerepel Laurentius Beyerlinck Zrínyinek is meglévő (BZ, 259–261), *Magnum theatrum vitae humanae* (Köln, 1631) című lexikonában: „Qui vanae gloriae formaeque concinnendae dant operam speculi adminiculo illam pruriginem animi accendunt, cuius fatuitatis exempla innumera sunt.” Köln, 1631, VII. k, 299. (ELTE EK 902685)



„A tükör azt mutatja, hogy mivel a kevély ember jónak és szépnek tartja magát, ezért szívesen gyönyörködik az önmagában megismert javakban, s csak ezekkel hizlalja a bátorságát, miközben sohasem tekint a benne levő rosszra, amely útjába állhat.”<sup>47</sup>

A másik szirén talán még kevesebb magyarázatra szorul: kezében nem bőségszarut, hanem tengeri kagylót (*concha marina*) tart, ami Vénusz antik ikonográfiájának egy középkori félreértése folytán került át Vénusz lába alól (ld. Botticelli: *Vénusz születése*) Vénusz kezébe, és a reneszánsz idején mindkét hagyomány párhuzamosan megmaradt a kép kompozíciós igényeinek megfelelően.<sup>48</sup> Zrínyi kedvenc költője, Marino a *Galeriában* a megújított antik hagyományt örökíti meg Bernardo Castello *Kagylóban ülő Vénusz* című (elveszett) festményére írt madrigáljában: „Oh come in vaga conca / sie de lieta e vezzosa / la bella Dea che’ nsanguinò la rosa.” De ha ismét Ripához, a képi hagyományok legjelentősebb kompilátorához fordulunk, megtudhatjuk, hogy „Venust fiatalnak, meztelennek és szépnek festjük, fején rózsából és mirtusz-ból font koszorúval s egyik kezében tengeri kagylóval.”<sup>49</sup> Vénusz egyértelműen a *Luxuria*, a Bujaság, vagy a korabeli magyar nyelv szerint paráznaság szimbóluma. A két csábító szirénnel szemben álló hős alakja meglepő párhuzamosságot mutat Marino *Galeriája* második, szobrokkal foglalkozó könyvének bevezetőjével:

„Az erény egy tenger, amely az emberi szellem hajóját irányítja a szép és dicséretes cselekedeteken keresztül a dicsőség boldog kikötőjébe. De igaz, hogy ezen a tengeren minden időben, akár viharban, akár derült ég alatt, nagy a hajótörés veszélye. Azért, mert a *nyugalomban a hízélgés édes szellői vesznek körül, amelyek a helyeslő dicséretetek miatt nagyravágyással töltönek el; az élvezetek kellemes szirénjei, aki bűverejükkel és bájaikkal tétlenségre csábítanak; az Irigység rosszat akaró remorái [gályatartó bojtorjánhal], amelyek feddésekkkel és rágalomokkal meg akarják hiúsítani tisztességes utunkat, a cselvetés rejtőzködő sziklái, amelyek csalással és hazugsággal igyekeznek összetörni hajónkat, és utunkat félbeszakítani; cselvetések rejtett sziklái, amelyek csa-*

<sup>47</sup> Cesare RIPA, *Iconologia*, ford. és jegyzetelte SAJÓ Tamás, Budapest, 1997, 564.

<sup>48</sup> Ld. Ernst H. GOMBRICH tanulmányát: *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8, 1945, 30 és Meg TWYLCROSS, *The Medieval Anadyomene: A Study in Chaucer's Mythography*, Oxford, 1972, 4. A kagyló Vénusz kezében van az 1420 körülre datálható *Libellus de imaginibus deorum* egri kéziratában is (Eger, Főszékesegyházi Könyvtár, B. X. 44.). A kagyló és Vénusz kapcsolatáról ld. Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1967, 263–264.

<sup>49</sup> Uo. SAJÓ Tamás jegyzeteiből az is kiderül, hogy erre forrása Vincenzo Cartari *Immagini degli Dei* 14. fejezete (1571. évi kiadás, 535), ő pedig a még középkori hagyományokból dolgozó Boccaccio *Genealogiae deorum*-ból veszi át (3, 23).



lással és hazugsággal akarják hajónk fáját kettétörni, és megszakítani utunkat; a rágalmak igaztalan kalózzai, akik rosszindulattal és hamis vádakkal akarják mások hitelét és becsületét tönkretenni. A viharban ezért mindenki, aki kiteszi magát szeszélyes forgószeleknek, vértessze fel magát bátorsággal és erővel, hogy ellent tudjon állni a Szerencse hatalmas támadásainak, aki a nagy és nemes szellemek ellensége.[...] Emiatt e Mélység vizeitől felzaklatott lelkünknek nem szabad Európa példáját követni, aki a krétai tengert átszelve visszanézett a partra, ahonnan társnői kiáltoztak utána, hanem inkább Leander módjára égő vággyal előre haladni és erős kézzel megtörni a számtalan keserűség viharos hullámain, és a cél felé tartani úgy, hogy szemünkkel mindig szilárdan a part fénye felé nézünk, amely a halhatatlanság felé hív minket.”<sup>50</sup>

Marino *Galériájának* alapmotívuma a kép és a szöveg, a látvány és a gondolat hagyományos művészetek közti versengése, és költői kísérlete egyetlen műformában foglalja össze az epigramma tömörségét, a madrigál nyelvi-metamorikus gazdagságát és az ekphraszisz képiségét.<sup>51</sup> A tömör fogalmazás és

<sup>50</sup> Gianbattista MARINO, *La Galeria*, kiad. Marzio PIERI, Padova, Liviana, 1979, I, 265–266. „La virtù è un mare, che conduce la navicella dell’umano ingegno per mezzo l’onde delle belle e lodevoli operazioni al felice porto della gloria. È ben vero, che per esso in ogni tempo, o tempestoso, o sereno, sempre si corre grave pericolo di naufragio. Perciò che nella tranquillità non mancano aure soavi d’adulazioni, che con applausi e lodi ci gonfiano d’ambizione; Sirene piacevoli di delizie, che con vezzi e lusinghe ci allettano alla oziosità; remore malvage d’invidie, che con rampogne e calunnie si studiano d’impedire il nostro onorato viaggio; scogli nascosti d’insidie, che con inganni e frodi cercano di romperci il legno, e d’interromperci il corso; corsari iniqui di detrazzioni, che con biasimi e maldicenze s’ingegnano di depredare altrui il credito, e l’onore. Nella tempesta poi armisi pure, chiunque si espone a queste fluttuose turbulenze, di coraggio e di lena, per sostenere i potenti assalti della Fortuna, nemica per lo più degl’intelletti nobili e grandi. Quivi tenebre d’ignoranza, onde di malignità, vènti d’avversità, piogge di travagli, tuoni di mormorazioni, baleni di sdegni, e saette di persecuzioni perturbano talmente lo stato altrui, che talvolta ne cade in disperazione il Piloto. Per la qual cosa fa di mestieri, che da una parte la ragione, ch’è la timoniera, se ne stia del continuo vigilante al governo della nave; e dall’altra i sensi, che sono i marinari, movendo i remi si sforzino, senza allentar l’essercizio, di superare con le fatiche le difficoltà; acciò che quella come Palinuro, traboccando addormentata dalla trascuragine, non rimanga giuoco della procella; e questi impigriti nella negligenza, non lascino come Sergesto il suo Centauro sdruscito, lontano dalla mèta, e ultimo nell’arringo. Nè dee l’anima nostra agitata dall’acque di questo Abisso, imitare Europa, la qual valicando il mar di Creta rivolgeva il viso alla sponda, donde le compagne la richiamavano indietro; ma più tosto, a guisa di Leandro, procedendo arditamente innanzi, e rompendo con vigorose braccia i flutti procellosi delle tante malagevolezze, aspirare al termine di esse con tener gli occhi sempre rivolti e fermi alla luce del lido, che la invita alla immortalità.”

<sup>51</sup> Ld. Marc FUMAROLI, *La Galeria de Marino et la Galeria Farnèse: épigrammes et oeuvres d’art profanes vers 1600*, in *L’école du silence, Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, 1998, 49–69.

az epigrammatikus szellemesség révén a szöveg utoléri, sőt talán felül is tudja múlni a képi látvány simultaneitását, úgy, hogy ezáltal kép és szöveg egymásba fordíthatóvá válik, a képek lélekre ható spiritualitása új formát talál a szavak retorizált megformálásában. A marinói fordíthatóság alapgondolatának fényében nem meglepő, hogy Zrínyi képiséggé alakította a *Galéria* dedikációjának szövegét. A Zrínyit csábító két szirén, azt hiszem, egyértelműen megfeleltethető a marinói csábítások első két szereplőjének, a Kevélységnek (*a hízelkedés édes szellői, nagyravágyás*) és a Gyönyöröknek (*le delizie*). Ha Emanuele Tesauro néhány évvel a *Syrena*-kötet megjelenése után papírra vetett megjegyzését olvassuk, csak erősödik a benyomásunk, hogy a hízelkedés szirénként való ábrázolása közismert volt a korban: „Ezért hát nem ok nélkül hívták a teremő szellemű [*ingegnosi*] embereket istenieknek. Ugyanis, ahogy Isten abból, ami nincs, azt teremti, ami van, így a Szellem is a nem létezőt létezővé teszi: az oroszánt emberré alakítja, a sast egy várossá teszi meg. Egy nőalakot ültet egy halba, és a hízelgő szimbólumának a Szirént teszi meg.”<sup>52</sup>

Klaniczay megfigyelése is fontos, hogy Zrínyi nyugodt tengeren hajózik Siri Mercuriusával szemben: Marino külön hangsúlyozza, hogy a két első csábítás, a nagyravágyás és a gyönyörök nyugodt időben érik az embert. A Marino-idézet végén olvasható eltökéltség, a part felé szögezett szemek pedig jól megfeleltethetők Zrínyi egyenesen előre néző tekintetének. Az, hogy Marino és Zrínyi is elsőséget ad a csábítások és bűnök között a kevélységnek és szinonimáinak (nagyravágyás, hízelgés – ambitio, adulatio), arra a jelentős teológiai hagyományra mehet vissza, miszerint a legfőbb bűn a kevélység, a *superbia*, mert az Isten iránti gyűlöletből (*odium Dei*) fakad.<sup>53</sup> Az 1660. évi horvát *Syrena*-kötet címlapmetszete is tanúsítja azt, hogy alapos megfontolással választott szirének kísérik itt Zrínyi hajóját: Zrínyi Péter horvát *Syrenájában* a kép jobb felső sarkában, a háttérben hajózó Miklós hajójának szirénjei változatlanok, míg Péter szirénjei újak, többen vannak, és más kihívásokat jelképeznek: koronát, hírnevet (a trombitáló puttó), hatalmat és tekintélyt (a kulcs és jogar a szirén kezében) kínálnak Zrínyi Péternek.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> „Quinci, non senza qualche ragione gli Huomini ingegnosi fur chiamati Diuini. Peroche, sicome Iddio di quel che non è, produce quel che è: così l'ingegno, di non Ente fa Ente: fa che il Leone diuenga un Huomo e l'aquila una città. Inesta una femina sopra una pesce et fabrica una Sirena per Simbolo dell'Adulatore.” (*Arguzie umane*) Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino, 1665, 76.

<sup>53</sup> AQUINÓI Szt. Tamás, *Summa theologiae* 2a 2ae q. 162 art. 5 és Ádám és Éva első bűne is ez volt, ahogy Apáczai is kifejti: *Értekezés az első emberpár bukásáról*, Irodalomismeret, 2003/5–6.

<sup>54</sup> Vö. GALAVICS, i. m., 144. A kulcs és jogar értelmezésére ld. RIPA, i. m., 59–60.

*Cím lap és címadás: a gemináció alakzata*

Az *Adriai tengernek Syrenaia Groff Zrini Miklós*, amint Klaniczay Tibor már elmagyarázta, egy kijelentő mondat, amely egy metaforát hoz létre: gróf Zrínyi Miklós egy szirén. A kötet cím meglepetés, különösen az lehetett a latin klasszikusokon iskolázott, de a korabeli költészet alakulását figyelemmel nem kísérő kortárs magyarországi olvasók számára. A Syrena nőalak, hangzott a bírálat még a 19. század végének Zrínyi-szakirodalmában is, mint ha a debreceni Árkadia-pör lapos műveltségű polgárait hallanánk viszont, és talán a 17. században is hasonlóak lehettek már a reakciók. Marót Károly és Borzsák István sok adattal bizonyították, hogy már az antikvitásban is használták a szirén szót költőkre, Marino pedig egyenesen a *Tirrén tenger szirénjének* nevezte magát. Ez a címadás merész fogalmazás, de megfelel azoknak a 16. század végén kialakult új ideáloknak, melyek nem feltétlenül a költemények főszereplőjét, a cselekmény helyét vagy a verseskötet műfaji önmeghatározását javallották címként.

Maga az eposzcím, a *Szigeti veszedelem*, avagy *Obsidio Szigetiana* megfelel a régebbi, arisztoteliánusnak nevezhető címadási technikának. Ariosto *Orlando furioso*-ja még a középkori énekhagyomány címadási módszerét követte: annak ellenére, hogy Orlando mellett éppúgy meg lehetne nevezni Angelicát, Ruggierót főhősként, a hagyományokban leggazdagabb, legközismertebb hős nevét adja epikus költeményének (ld. korábban: Luigi Pulci: *Morgante*, Boiardo: *Orlando innamorato*; *Baldus*). Az arisztoteliánizmus virágkorában, a 16. század közepén a *Poétika* sajnos nem adhatott támpontot a költemények címválasztása tekintetében, mert a kérdésre nincs benne utalás, de Lodovico Castelvetro, a 16. század második felének egyik legtekintélyesebb arisztoteliánus kritikusa azt a következtetést vonta le *Poétika*-magyarázatában Homérosz *Íliásza* alapján, hogy a címnek nem a főszereplőre, hanem a cselekmény színhelyére kell utalnia.<sup>55</sup> Tasso is ebben a szellemben keresztelte át eredetileg az egyik főszereplőről *Goffredónak* hívott művét *Megszabadított Jeruzsálemre*. Zrínyi is ehhez a hagyományhoz csatlakozik azzal, hogy az eposz címe nem az *Odüsszeia*, az *Aeneis* és az *Orlando furioso* mintáját követi, hanem a cselekmény helyét határozza meg.

Nem sokkal Castelvetro tézise és Tasso címváltoztatása után Francesco Patrizi, az egyik legeredetibb (de néha roppant kicsinyes dolgokon fennakadó) manierista esztéta megbírálta a *Gerusalemme liberata* címét (amelyet egyébként Tasso mindig is *Gerusalemme conquistatának* nevezett), ahogy az *Íliász*ét is, mondván, hogy ezek az eposzok nem a várban, Ílionban, illetve Jeruzsá-

<sup>55</sup> Ludovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Bécs, 1570, 99 (ELTE EK Ant. 3021.).

lemben játszódnak, hanem csak a várak körül, tehát nincs alap arra, hogy a helyszínről nevezzük el az eposzt.<sup>56</sup> A cím akkor jó Patrizi szerint, ha a költemény tárgyára, és nem formájára vonatkozik, annak teljes összefoglalását adja, márpedig a helyszínnél fontosabb összetevői a költeménynek a cselekvő személyek és a szenvedélyeik. Tasso azzal védte meg a helyszín alapján történő címadást, hogy az *Il Goffredo* cím (ami Patrizi szerint túl sokat ígér) azt sugallhatná, hogy Bouillon Gottfried egész életét feldolgozza eposzában, és emiatt kitartott ókori és reneszánsz párhuzamokkal (*Pharsalia*, *Thebais*, *Africa*) alátámasztott címadása mellett. Patrizi azonban végül nem is a főszereplőt megnevező címet tartotta a legjobbnak, hanem ha a cím „távoli, rejtélyes, újszerű, változatos, fenséges, különös” dologra utal, mert ez már a címben megteremti az olvasó elkápráztatására törekvő csodálatos (*mirabile*) minőséget, amely esztétikájának alapköve.<sup>57</sup> Ez a *csodálatos* címadás lesz a 17. század fő címadási stratégiája, elég néhány művet példaképp felidézni: *Sampogna* (Pásztorsíp), *Canocchiale aristotelico* (Arisztotelészi látcső), *Leviathán*, *Új Atlantisz*. Ezáltal a mű a könyvpiacot egyre nagyobb tömegben elárasztó könyvek között az enigmatikus címmel magára vonja a figyelmet, hogy helyet követeljen az olvasó emlékezetében. Zrínyi *Syrena*-címadása, amely bátor metaforájával magát a szerzőt reprezentálja, ugyancsak ezt a divatot követi.

Az egész címlap-kompozíció kimunkáltsága és átgondoltsága miatt én a *Syrena*-kötet címében is inkább szándékolt elmésséget, *argutiát* látok, amely felhívja a figyelmet a szirének természetének kettősségére, mintsem figyelmetlenségből fakadó ellentmondást.<sup>58</sup> A metaforikus viszonyban létrehozott egyenlőség által a költő az a jóra hívó szirén, akit nem csábítanak el a bűnös szirének. A szirének alapvetően kétféle természetűek lehetnek: egyrészt szirének ülnek az égi szférákban is,<sup>59</sup> másrészt ők a bűnök jelképei is Odüssz-

<sup>56</sup> Francesco PATRIZI da Cherso, *Della poetica*, kiad. Danilo AGUZZI BARBAGLI, Firenze, 1971, 3. k., 146–148.

<sup>57</sup> „del lontano, dello enimma, del nuovo, del vario, del grande, e dello straniero” Ld. Alba VITTADELLO ARCIERI, *F. Patrizi e la questione dei titoli dei poemi*, La Rassegna della letteratura italiana 85, 1981, 109–113.

<sup>58</sup> Vö. GALAVICS, i. m., 144.

<sup>59</sup> A mennyországi szirénekre ld. Scipione Gentile jegyzetét a Ger. lib. 14, 9-hez (*e, n angeliche tempre odi le dive / sirene e, l suon di lor celeste lira*): „Questa finzione delle Sirene, che siedano sopra le sfere celesti, si scriue da Platone nel Phaedro, e nel Cratilo: e funne, mi credo, inuentore, Esiodo, il quale le Muse vi colloco, onde Platone dimanda poi Musa, quel che prima hauea dimandato Sirena. Perilche disse Ennio: *Musae quae pedibus magnis pulsatis Olympum*. [...] Le quali cose vagliono per significare quell'armonia, che gli Pittagorei pensarono che risultasse dal moto de Cieli. Vedi Macrobio, et altri.” (*La Gerusalemme liberata* di Torquato TASSO, con le annotationi di Scipion Gentili, e di Giulio Guastavini, et li argomenti di Oratio Ariosti, Genova, Bernardo Castello, 1617, 322.)

szeusz történetének allegorikus értelmezése által. A szavak antitetikus jelentéseinek és paradoxikus többértelműségének ez a szembeállítás különösen kedvelt a barokk retorikában. Erre csak egy példát idézek Marinótól, aki Krisztust így írja le *Felice Notte* kezdetű szonettjében:

[La notte] Copri quel Sol, ch' à l'altro Sol fa scorno.<sup>60</sup>

A két Nap közül az egyik, Krisztus, megszégyeníti az égi, valódi Nap ragyogását. Ez a fajta jelentésbeli megkettőzés – retorikai terminus technicusszal *geminatio* – a fennkölt, magas stílus eszköztárába tartozik Tasso szerint.<sup>61</sup> Bár Zrínyi korából nem tudok példát mondani a szirének hasonló *geminatio*jára, megkettőzésére, mégis jó párhuzamot szolgáltat a címlap értelmezéséhez egy 18. század eleji, barokk halotti beszéd. A *Peplum Heroum* (Hősi lepel) című, Wesselényi István országgyűlési elnök (1674–1734) halálára írt halotti beszéd hosszasan beszél arról, hogy Wesselényi szirénként dicsőül meg, és ezt azzal a paradoxikus kijelentéssel koronázza, hogy „Sirenum mundi victrix Veselényia Siren” („A világ szirénjeinek legyőzője a Wesselényi-szirén”).<sup>62</sup> Tehát Wesselényi, az ékesszóló Szirén legyőzi a világ bűnökre csábító szirénjeit, épp úgy, ahogy azt a *Syrena*-kötet címlapján is láthatjuk.

A kötet címlapképét Zrínyi jelmondata emblematizálja: „Sors bona nihil aliud.” Zrínyinek ez már második jelmondata a *Nemo me impune lacessit* után. Ez is kortárs divathoz kapcsolódik: mint korábban láttuk, a jezsuita gimnáziumok termeinek falára is jeles mondásokat kellett függeszteni, de a protestáns Comenius is ugyanezt tanácsolja Rákóczi Zsigmondnak. A *Nátán bizalmas beszéde Dávidhoz* című allegorikus művében a bölcs Náthán szerepébe öltözve ad tanácsokat az ifjú, frissen házasodott Zsigmondnak 1651-ben:

<sup>60</sup> „[Az éjszaka] elfedte azt a Napot [=Krisztust], amely megszégyeníti a másik Napot.” MARINO, *Rime*, Parte prima (1602). Elemzését ld. FÖCKING, *Rime sacre*, 254.

<sup>61</sup> Torquato TASSO, *Scritti sull'arte poetica*, kiad. E. MAZZALI, Torino, 1977, 360. Idézi FÖCKING, i. m., 258. Ld. még Cicero De oratore 3, 54, 206; Quint. Inst. rhet. 9, 1, 33.

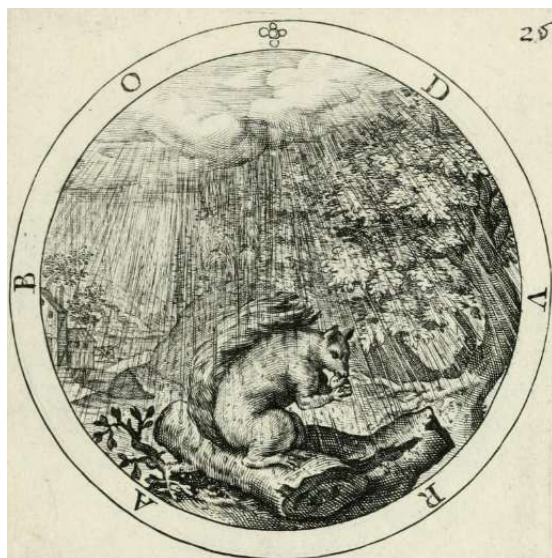
<sup>62</sup> CSEPREGI TURKOVICS Ferenc, *Peplum heroum, cui heroem summum [...] Stephanum liberum baronem Vesselényi de Hadad [...] cum in Palatio claudiopolitano Heros Magnus exili Sepulcro conderetur, jure meritoque inseruit Franciscus T. Tsepregi*, Kolozsvár, 1734, E4r: „Atque ut HEROS Homericus, Ulysses, adaeque Noster etiam, semper comite Prudentia, quam Homerus Poetico ritu Minervam nuncupavit, res quamvis arduas et maximas plenus animi adgressus est, et ex sententia gessit: ac omnibus ingentior adversis, vada caeca et freta Seculi, Acroceraunia saxa, itemque Sireneos scopulos, tot et tantis infames naufragiis praeterverta in portum salva nave pervenit: SIRENUM MUNDI VICTRIX VESELENYIA SIREN”. Csepregi Turkovics ékesszólása miatt meri szirénnek nevezni Wesselényit („adeo Svada blandior, et Eloquentia potentior stylo novo recte vocabitur SIREN VESSELENYIA”, uo., E3r), ez szintén jó párhuzam Zrínyi szirén-voltának értelmezéséhez.

„Ha a hősök szokása szerint még nem választottál magadnak jeligét, azt tanácsolom, hogy válassz, és ne halogasd a választást. De milyet? Ne olyat, amelyet a test tanácsol, vagy amilyen az emberi fantáziát csiklandozza, hanem olyat, amely arra figyelmeztet, hogy eszköz vagy Isten kezében, és az Ő művének véghezviteléhez hív és használ. Tehát milyent? Valamit a szent hősöktől.” A felajánlott lehetőségek között szerepelnek Ábrahám, Jákob, Mózes mondásai, „de szép és elmés Dávidé is: »Ime jövök« (Zsolt 40,8) vagy »Gyönyörűségem akaratom teljesíteni«... vagy amikor Góliát ellen indult: »Jövök Jehova nevében« (Sám I 17,45)”.<sup>63</sup> Zrínyi először nem bibliai, hanem emblematisztikus jelmondatot választott, hiszen a *Nemo me...* Alciato-tól eredeztethető, másodjára viszont már bibliai utalást tett, ahogy azt Comenius is javasolta.<sup>64</sup>

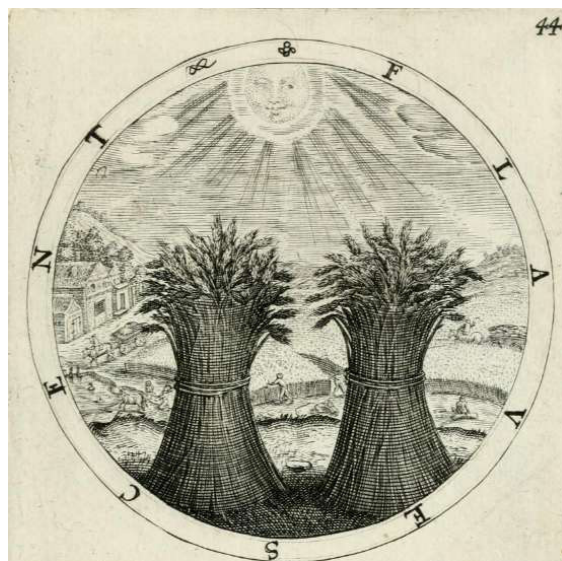
<sup>63</sup> *Comenius Magyarországon – Comenius Sárospatakon írt műveiből*, szerk. KOVÁCS Endre, Bp., 1962, 206–224.

<sup>64</sup> A *Sors bona nihil aliud*-ot a Prédikátor könyvéből vezeti le HELLER 1918, 262–264. Zrínyi korábbi jelmondata, mely ex librisein is feltűnik (*Nemo me impune lacessit*), Alciato egyik, kutyát ábrázoló emblémájából vezethető le (*Nemo quietum impune lacesset*). Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Padova, 1621, LIX. BORZSÁK, „Adriai tengernek Syrenaia”, It, 1959, 482–485.





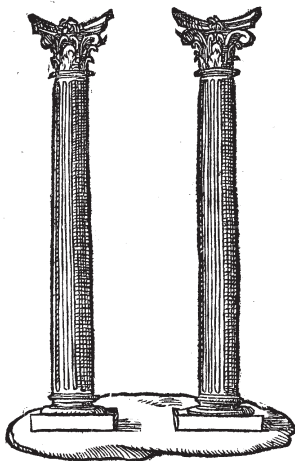
2. ábra. *Durabo* (Kitartok!). Gabriel Rollenhagen,  
*Nucleus emblematum selectissimorum...*,  
Köln, Crispinus Passaeus, 1611, 26. embléma.



3. ábra. *Flavescent* (Megszőkülnek). Gabriel Rollenhagen,  
*Nucleus emblematum selectissimorum...*,  
Köln, Crispinus Passaeus, 1611, 44. embléma.



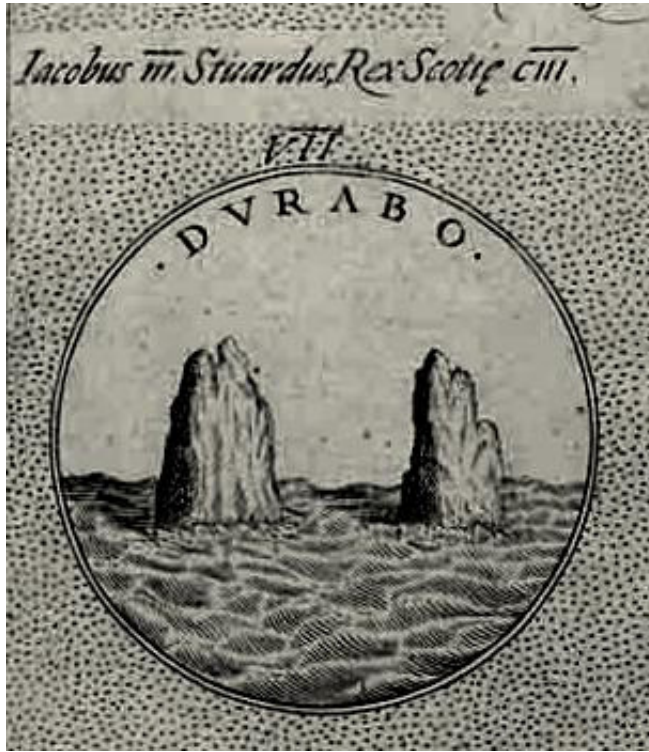
**Plus outre.**



4. ábra. *Plus ultra* (Tovább!). Claudius Paradinus, *Symbola heroica*, Antwerpen, Plantin, 1563, 31.



5. ábra. Vittorio Siri, *Il Mercurio, ovvero historia de' correnti tempi*, 2. kötet, Casale, Christoforo della Casa, 1647, címlap.



6. ábra. *Durabo* (Kitartok!) – III. Stuart Jakab skót király emblémája. Iacobus Typotius, *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum*, Prága, Sadeler, 1601, 1., kötet, 49. tábla.

## 6. A FILOLÓGUS ZRÍNYI ÉS A RENESZÁNSZ OLVASÁSKULTÚRA

Quod etsi ingeniis magnis praediti quidam dicendi copiam sine ratione consequuntur, ars tamen est dux certior quam natura. Aliud est enim poëtarum more verba fundere, aliud ea, quae dicas, ratione et arte distinguere.

Cicero, *De finibus bonorum et malorum* IV, 10.

### *A közhelygyűjtés módszerei: Agricolától Erasmusig*

A rétorok nagy többségének tanácsával egyezik Cicero megállapítása: még ha vannak is olyanok a rendkívüli tehetséggel megáldott emberek között, akik előtanulmányok nélkül képesek a szónoklás gazdag tárházából meríteni, a szónoki mesterség megtanulása mégis bizonyosabban vezet el ehhez a tudáshoz, mintha a természetre bízánk annak elérését. Más dolog költők módjára ömlengeni, és megint más a mondanivalónkat átgondoltan és mesterien tagolni. Természetesen a költők se mind csak ömlesztik szavaikat („verba fundere”), a *natura* és az *ars* összhangja szükséges a tökéletes költői eredményhez.<sup>1</sup>

A *natura* és *ars* kettősségét tükrözi a Vergiliusról mesélt híres történet a Donatus-féle életrajzban:

Azt mondják, hogy mikor a *Georgicát* írta, naponként kora reggel igen sok verssort fogalmazott meg magában, azokat le is szokta diktálni, majd egész napon át újra meg újra foglalkozva velük, számukat egészen csekélyre csökkentette, igen találóan azt mondva, hogy a költeményét nősténymedve módjára szüli, és végül is nyalogatással formálja ki. Az *Aeneist* elhatározása szerint először prózai formában, tizenkét könyvre felosztva, részletenként dolgozta ki, aszerint, hogy melyikhez volt kedve, és semmit nem a sorrend kedvéért véve elő.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „cum ad naturam eximiam atque inlustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere exsistere.” Cicero, *Pro Archia poeta* 15.

<sup>2</sup> *Vergilius-életrajzok*, szerk. RITOÓK Zsigmond, Antik Tanulmányok 8, 1961, 154. Gellius az Attikai éjszakában még jobban kifejti a hasonlatot: „Mert miképpen ez az állat előbb formátlan és rút szülötteket hoz a világra, azután pedig amit így a világra hozott, nyalogatással formálja és alakítja, úgy az ő szellemének újszülöttjei is nyers és tökéletlen kinésűek, de azután szüntelen foglalkozás és ápolgatás révén megadja nekik az arcvonásokat.” (Noct. Att. 17, 10, 2–3, uo., 154)

Vergilius egyrészt „költők módjára öntötte” a szavakat, utána viszont csak a legjobbakat hagyta meg, nyilván a sokszor emlegetett *ars* és *iudicium* segítségével döntve.

A *copia dicendi*, a nyelvi gazdagság elérése azon kevés humanista cél egyike, amely nem Petrarcától, hanem csak utódaitól, Guarinótól, illetve az északi humanistáktól származtatható, és elvi rögzítésére, újrafogalmazására egészen a 15. század második feléig kellett várni.<sup>3</sup>

A németalföldi Rudolphus Agricola, aki Guarinónál tanult, Iacobus Barbirianusnak írt levelében (Heidelberg, 1484) összegzi a nyelvi bőség gyűjtéséhez szükséges tanácsokat:<sup>4</sup>

Ezek közül az egyik, hogy szabjunk meg bizonyos fejezetcímeket, mint például erény, bűn, élet, halál, tudás, műveletlenség, jóindulat, gyűlölet, és más hasonló, amilyeneket szinte mindenki szokott használni. Ezeket gyakran ismétljük át, és mindazt, amit tanultunk, amennyire lehetséges, és amit még tanulunk, osszuk be ezek alá, hogy a fejezetcímeket elismételve azokra a dolgokra is emlékezzünk, amiket alájuk írtunk. Igen gyakran még egy példát, vagy akár egy mondatot is több fejezet alá is besorolhatunk, ahogy például Lucretia megerőszakolásának történetét Liviusnál először is a szemérmesség alá, tudniillik, hogy milyen nagyra kell becsülni, hiszen Lucretia a szüzesség elvesztése miatt inkább a halált választotta. Aztán a szépséghez sorolhatjuk, hogy nem egyszer mekkora bajt tud előidézni, és hogy a szemérmet is mennyire fenyegeti. Utána a halálhoz is sorolhatjuk, hogy azt nem kell rossznak tartanunk, hiszen Lucretia is inkább a halált választotta, mint a meggyalázott életet. Utána a testi vágy alá is, hogy mekkora csapást, micsoda háborút okozhat, és hogy az óriási gondok gyakran jelentős jó dolgokat készítenek elő, ugyanis e bűn által lett szabad a római nép.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Guarino módszereiről ld. Robert R. BOLGAR, *Classical Heritage and Its Beneficiaries from the Carolingian Age to the End of the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954, 265–272; Anthony GRAFTON – Lisa JARDINE, *From Humanism to Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, 1–28; Ann MOSS, *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon, 1996, 53–55.

<sup>4</sup> Agricola hasonlókat mond posztumusz kinyomtatott, Erasmus által nagy hírre vitt kézikönyvének, a *De inventione dialectica* III. könyvének utolsó fejezetében is.

<sup>5</sup> „Horum unum est, ut certa quaedam rerum capita habeamus, cuiusmodi sunt virtus, vitium, vita, mors, doctrina, ineruditio, benevolentia, odium, et reliqua id genus, quorum usus fere communis ad omnia et tamquam publicus sit. Haec crebra iteremus et omnia quae didicimus, quantum fieri potest, certe quaecunque discimus, ad ea redigamus, ut repetendis capitibus illis, ea quoque, quae ad ea redeamus, repetantur. [...] Poterit autem persaepe vel exemplum unum, vel una sententia in multa capita conferri, ut quod de vi illata Lucretiae apud Livium est, primum de pudicitia, quanti scilicet ea facienda sit, cuius

A módszert azonban nem a hányattatott sorsú Agricola, hanem Erasmus tette népszerűvé és kötelezővé minden humanista műveltségű írástudó számára.<sup>6</sup> Erasmus előírja, hogy aki a műveltek közé akar tartozni, „először is gyűjtsön minél több közhelyet. Részben az erények és bűnök fő- és alfajai közül válassza őket, részben pedig azok közül, amelyek a legfontosabbak a halandók életében, és amelyek a meggyőzés során a leggyakrabban fordulnak elő”. Ahogy ezt már Agricola dialektikus sorrendje (erény–bűn, élet–halál stb.) is sugallta, ezeket legjobb az *affinitas* és a *pugnantia*, azaz a rokonság és a szembenállás elve alapján elrendezni:

Egyébként azok a témák, amelyek az erények és a bűnök körén kívül esnek, részben a példákhoz, részben a közhelyekhez tartoznak. A példák ilyesfélék: rendkívül hosszú élet, fiatalos öregkor, öreges ifjúkor, rendkívüli boldogság, emlékezőtehetség, a dolgok hirtelen változása, hirtelen halál, önként vállalt halál, csodás halál, csodás születések, rendkívüli ékesszólás, gazdagság.

A közhelyekhez viszont a közmondások tartoznak, Erasmus ezekre is számos példát idéz.<sup>7</sup> Erasmus azonban, szemben a *De inventione dialectica*

---

damnum Lucretia morte putavit pensandum. Post de pulchritudine quantum malorum ea saepe sit causa, quantum etiam pudicitiae ab ea periculi sit. Iam de morte, ut ea mala non sit habenda, quam Lucretia impudicae vitae praetulerit. Hinc de libidine, quas clades, quae bella ea moverit, utque etiam ingentia mala magnorum, saepe bonorum praebeant causam, quando ex eo scelere populo Romano sit libertas quaesita.” *De formando studio* Rodolphi AGRICOLAE, Erasmi ROTERODAMI et Philippi MELANCHTONIS rationes cum locorum quorundam Indice, Antverpiae, Martinus Caesar, 1532. Modern kiadása: Rodolphe AGRICOLA, *Écrits sur la dialectique et l’humanisme*, kiad. Marc van der POEL, Paris, Champion/Genève, Slatkine, 1997, 272. (Ahol másképp nem jelölöm, saját fordításaim szerepelnek.)

<sup>6</sup> Agricola egyébként is önként választott szellemi elődje, „apja”, és itáliai kapcsolatai révén szellemi legitimálója volt. Ld. Lisa JARDINE, *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Print*, Princeton, 1993.

<sup>7</sup> Erasmi ROTERODAMI *Ratio colligendi exempla*: „Caeterum quae extra viciorum ac virtutum genera sumuntur, partim pertinent ad exempla, partim ad locos communes. Prioris generis ferme sunt huiusmodi: insignis longaevitas, vivida senectus, senilis iuventa, insignis felicitas, insignis memoria, subita rerum commutatio, subita mors, mors spontanea, mors prodigiosa, partus prodigiosi, insignis eloquentia, insignis opulentia. Ex humili genere clari, vafricies ingenii, insigne corporis robur, insignis formaegregium ingenium in deformi corpore, atque id genus innumera alia, quorum singulis oportebit subijcere, quae cum his pugnant, quaeque cum his habent affinitatem, ut insigni eloquentiae opponitur insignis infantia [...] Posterioris autem generis sunt istiusmodi: Plurimum interest, quibus studiis puer assuescas. Magni refert quibus cum vivas. Suum cuique pulchrum.” uo., 25. Modern kiadása: Desiderii Erasmi ROTERODAMI *Opera omnia*, I/6. *De copia verborum ac rerum*, kiad. Betty I. KNOTT, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1988, 260.

skolasztikus logikára alapozott felosztásaiban gyönyörködő Agricolával, gyakorlati példákat is idéz arra, miképp használhatjuk fel Szókratész történetét példázatként vagy Mercurius istenséget hasonlatként.<sup>8</sup> Az Erasmus-követő Melanchton természetesen ugyanezeket a nézeteket visszhangozza *De locis communibus ratio* című rövid munkácskájában, példáinak nagy részét is Erasmustól véve át.

Ezeknek a példáknak és közmondásoknak a legnagyobb gyűjteménye Erasmus *Adagiái* voltak, és ennek előszavaként olvasható talán a legjobb értekezés az összegyűjtött példák gyakorlati használatáról is.<sup>9</sup> Barátai közül Guillaume Budének fenn is maradt egy jegyzetelt Homérosza, amely ennek az olvasási stratégiának a tökéletes alkalmazásáról tanúskodik.<sup>10</sup> Ez a jegyzetfüzet-kezelési technika sok módosuláson ment keresztül a 16. században, melyek közül a legfontosabb a ráimizmus hatása volt: a csírájában már Rudolphus Agricolánál és Erasmusnál is meglévő dialektikus fogalomfelosztásokat Ramus állította csatarendbe a tudomány rendszerezéséhez.<sup>11</sup> Ekkor készültek el az első rendszerezett közhelygyűjtemények is: Erasmus *Adagiái*ban még csak a mutatók segítségével lehetett úgy-ahogy eligazodni, a 16. század második fele azonban előnyben részesítette az alfabetikusan elrendezett enciklopédikus közhelygyűjteményeket.<sup>12</sup> Theodor Zwinger *Theatrum vitae humanae*-ja az 1565. évi első kiadásban mintegy 1400 oldal hosszú, de 1586-ra már 4500 oldalnyi hosszúságúra nőtt.<sup>13</sup> Ahogy Erasmus *Adagiái*t is megtisztították a tridenti zsinat után a katolikus használók számára (Paulus Manutius velencei kiadásában, 1575), úgy Zwinger enciklopédikus közhelygyűjteményét is katolizálta a leuveni egyetemi tanár, Laurentius Beyerlinck *Magnum theatrum*

<sup>8</sup> Uo., 30–37.

<sup>9</sup> Erasmus ROTERODAMUS, *Adagiorum opus*, ex postrema auctoris recognitione, Lyon, Sebastianus Gryphius, 1550, 1–18. Hasonló módon adja elő Erasmus ugyanezt az eljárást *De conscribendis epistolis* és *De duplici copia verborum ac rerum* című munkáiban is. Ezekről és hatásáról általában ld. Terence CAVE, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, 1979, 1–35.

<sup>10</sup> Anthony GRAFTON, *How Guillaume Budé Read His Homer?*, in *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*, Ann Arbor, 1997, 135–183, főképp 171. Grafton elemzését több ponton kiegészíti Filippomaria PONTANI, *From Budé to Zenodotus: Homeric Readings in the European Renaissance*, *International Journal of Classical Tradition* 14 (2008): 375–430.

<sup>11</sup> Walter J. ONG, *Commonplace Rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare*, in *Classical Influences on European Culture AD 1500–1700*, ed. R. R. BOLGAR, Cambridge, 1976, 91–126.

<sup>12</sup> MOSS, *Printed Commonplace Books*, 109–111 és Richard YEO, *Notebooks as Memory Aids. Precepts and Practices in Early Modern England*, *Memory Studies*, 2008/1, 115–136.

<sup>13</sup> Ann BLAIR, *Reading Strategies for Coping with Information Overload ca. 1550–1700*, *Journal of the History of Ideas* 2003, 11–28; és uő, *Note Taking as an Art of Transmission*, *Critical Inquiry* 31, 2004, 85–107.



*vitae humanae*ében (1631). Ez utóbbi talán az egyik legnépszerűbb enciklopédikus mű volt a 17. század katolikus értelmisége körében, Zrínyi Miklós könyvtárában is megtaláljuk,<sup>14</sup> de megvolt a nagyszombati jezsuiták könyvtárában is<sup>15</sup> – pedig a hatalmas sorozatot nem adták olcsón: a népszerű jezsuita író, Jeremias Drexel szerint hetven aranyforintba került egy bekötetlen sorozat.<sup>16</sup> A korabeli Magyarországról ismerjük gróf Forgách Ádám nyomtatásban is megjelent közhelygyűjteményét (*Fasciculus sententiarum*, Bécs, 1657),<sup>17</sup> amelynek nagyrészt sztoikus-moralizáló gondolataival a gróf hányattatásai idején próbálta vigasztalni magát. Ez a gyűjtemény azonban elavult, középkori jellegű florilegium, nem tartalmaz témákat és forráshelyeket, az egyes gondolatok rendszerezetlenül, latin fordításban következnek egymás után – talán épp ezért nem is lett sikeres, és nem jelent meg többször nyomtatásban. Pedig Forgách forrásai, ha hihetünk a műhöz fűzött jegyzéknek, korszerűek, irodalmilag és filozófiailag is tájékozottak.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> *A Bibliotheca Zriniana története és állománya* [a továbbiakban: ZK], szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1991, 259–261. Könyvtárában éppúgy megvolt Beyerlinck lexikonának protestáns mintája, Theodor Zwinger *Theatrum vitae humanae*ja (Basel, 1565), Beyerlinck műve mellett elhelyezve (ZK, 258).

<sup>15</sup> FARKAS Gábor Farkas, *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig II, Nagyszombat 1632–1690*, Szeged, 1997, 101. (Adattár 17/2.)

<sup>16</sup> Ezzel is motiválva olvasóit, hogy készítsenek saját gyűjteményt. Hieremias DREXEL, *Aurifodina artium et scientiarum omnium; excerptendi sollertia omnibus litterarum amantibus monstrata*, Antwerpen, 1638, 140.

<sup>17</sup> *Fasciculus sententiarum ex scriptis diversorum autorum magnorum in otio confictionum collectus a comite Adamo Forgach etc. Fidelitatis et Infelicitatis Speculo*. Offert Curiosus Lectoribus, secum in eadem navi navigantibus, Viennae, Austriae, 1657. RMK III. 1978. Minden bizonnyal az a „persecutio” motiválhatta Forgách időszakos visszavonulását és a mű megjelenését, amiről Zrínyi is ír II. Rákóczi Györgynek: „Forgách uram körül valami ujságok vannak, érdemli-e, nem-e azt az persecutiót, én meg nem ítélném, azt tartom, többet az gyűlölség, hogysem az igazságnak szereteti árt neki az jó úrnak, hodie tibi, cras mihi: az magyarok heában nyitják föl az szemeket, ha nem lesz kibén bízniok.” ZRÍNYI Miklós *Válogatott levelei*, kiad. BENE Sándor, HAUSNER Gábor, Bp., 1997, 82. (1655. jan.–febr.) Teológiai közhelygyűjteményeket (elsősorban Szegedi Kis István legalább hat kiadásban megjelent *Theologiae sincerae loci communes*át, Basel, 1585) már a 16. századi Magyarországról is ismerünk.

<sup>18</sup> A lista szerint használta Guarini *Pastor fidóját*, Petrarcát, Tassót, másrésről Gramond és a tacitista Scipione Ammirato valamely művét, amelyeket Zrínyi is forgatott, Jean Bodint (Bondinus?), Hugo Grotiust, Guevarát, Donato Giannotti történelmi műveit, Marcus Antonius Zimara mágikus értekezései közül valamit. Kár, hogy mindez felismerhetetlenül ömlesztve, latinra fordítva szerepel a műben.



Zrínyi és a szövegprodukciónak a reneszánsz technikái

Hathatott-e egy ilyen olvasási és jegyzetelési módszertan Zrínyi eposzára? Míg az egyetemes cselekményt tényleg a legcélszerűbb lehetett a vergiliusi minta alapján megformálni, azaz egy prózai vázlatot kidolgozva és verssé alakítva, az ornátust, az egyes részletek epikus díszét valószínűleg ilyen forrásból meríthették az eposzírók. Az a kevés, amit a 16–17. századi eposzok formálódásáról, vázlatairól, keletkezési folyamatairól tudunk, abba az irányba mutat, hogy a vergiliusi eljárás volt a minta: Milton is így, a lehetséges szereplők nevének felsorolásával, egy-két soros prózában, a történetnek megfelelő bibliai versek jelzésével készítette el az *Elveszett Paradicsom* első vázlatait – ekkor még tragédiaként.<sup>19</sup>

A prózavázlat leginkább a néhány versszakos tartalmi egységek felsorolása lehetett, amelyet például Scipione Errico *La Babilonia distrutta* (Velence, Tozzi, 1624) című eposzában végén is találunk.<sup>20</sup> Errico kötete, amelyből Zrínyi eposza 14–15. énekéhez és az *Arianna sírásához* imitált egyes részeket, az utolsó oldalakon tartalmazza az eposz jeleneteinek rövid felsorolását. Tulajdonképp tárgymutató ez az eposzhoz, amelynek hasznossága elsősorban akkor nyilvánulhatott meg, ha az olvasó nem egyszerűen élvezni akarta a szöveget, hanem használni, imitálni, újraírni. Errico eposza alapján elmondható, hogy egy-egy ének nagyjából tíz–húsz cselekményelemből, jelenetből áll, amelyek hosszúsága – természetesen a témától függően – három–négy ottávától egészen tíz–húsz versszakig terjedhet. A cselekményt továbbvivő jelenetek (párbajok, csaták, ostrom) folyamatosan váltakoznak az események sodrását lassító, de egyúttal jelentőségüket felnagyító leírásokkal (*descrittione*), szónoklatokkal (*oratione*), enumerációkkal, amplifikációkkal. A leírások egyrészt bemutatják, hogy az eposzalköltő ekphrasztikus, képleíró tehetsége hogyan kel versenyre az építészettel (a templom- és épületleírásoknál, pl. Róma leírása, 7, 51; vagy Isten trónusának ábrázolása, 7, 108) és a képi ábrázolásokkal (pl. egy fegyveres vitéz részletes leírása, 2, 4). Másrészt a földi érzékek számára nem hozzáférhető témák leírása a költői imagináció kibontakozta-

<sup>19</sup> Barbara LEWALSKI, *The life of John Milton: a critical biography*, 123–124. A vázlatot ld. *Facsimile of the manuscript of Milton's Minor poems, preserved in the library of Trinity college*, ed. William Aldis WRIGHT, Cambridge, Cambridge University Press, 1899. A négy bűnbeeséssel kapcsolatos vázlat közül a legrészletesebb, az *Adam unparadised* című tragédiavázlat Zrínyi eposzához hasonlóan Gábiel küldetésével kezdődött volna, hogy felhívja az angyalok figyelmét a Lucifer elleni harcra.

<sup>20</sup> Scipione ERRICO, *La Babilonia distrutta*, del ecc.mo Sig.re Scipione Herrico, aggiuntovi due Idillij del medesimo, Velence: Pietro Paolo Tozzi, 1624, 281–287.

tására nyújt lehetőségét: az álom, az éjszaka vagy az égi szférák jellemzése, ahogy Zrínyinél is, jóval merészebb képzettársításokra és asszociációláncok létrehozására ad lehetőséget, mint a cselekménymondás. Az egyes jelenetek az imitáció szempontjából önálló egységet alkotnak – ám ez az egység csak a *res*, a cselekmény szempontjából érvényesül, a *dictio*, a retorikus ékesítés tulajdonképpen bárhonnan származhat, és a dictio ékesítésének ez a szabadsága az *aemulatio*, a versengés alapvető forrása, ahogy azt Zrínyi esetében a 3. fejezetben láttuk.

A prózavázlatot pedig nem ritkán követte valamilyen közhelygyűjtemény használata. Milontól is fennmaradt ilyen (igaz, elsősorban politikai-történelmi tartalmú),<sup>21</sup> George Chapman, a nem túl tehetséges Shakespeare-korabeli angol költő (Homérosz fordítója) pedig például egyenesen Erasmus *Adagia*iból válogatott költeményeiben.<sup>22</sup> Nem olyan versbe szedett közmondásgyűjteményre gondolok itt, mint amilyen a magyar irodalomból is ismert (Beniczky Péteré vagy Fráter Istváné), hanem arra, hogy költeményét az erasmusi gyűjteményből – amely nemcsak közmondásokat, hanem számtalan híres idézetet, szófordulatot (*flores*) tartalmaz – ékesítette fel.

Zrínyi költői példaképe, Marino büszkén vállalja fel ezt az eljárást *La Sampogna* című kötetéhez írt előszavában. Ez a Claudio Achillinihez intézett levél hosszú apológia azokkal a vádakkal szemben, hogy költeményei csak lopások. Minthogy az egyik legfontosabb poétikai szöveg ez a Zrínyi-könyvtárban, alább még részletesen szólok róla, itt csak azt idézem fel, amit a jegyzetelési módszere kapcsán mond Marino, aki szerint minden költő rabol a korábbiaktól: „Én megmondom teljes nyíltsággal, hogy egy szemernyit sem szabad abban kételkedni, hogy egyetlen más költőnél sem raboltam többet másoktól. Tudja meg az egész világ, hogy attól a naptól fogva, amikor az irodalmat tanulmányozni kezdtem, horoggal a kezemben tanultam meg olvasni, kihalásztam magamnak, saját céljaimra, amit jónak láttam, feljegyeztem Jegyzőfüzetembe, és a maga idején felhasználtam, úgy hogy ez a gyümölcse az ember olvasmányainak. Így tesz minden valamirevaló íróember, és aki nem így tesz, az véleményem szerint nem juthat el soha a kiváló írás csúcspontjára, mert emlékezetünk gyenge és hiányos, és enélkül a segítség nélkül csak ritkán idézi fel tökéletesen a látott dolgokat, amikor szükség van rájuk. Igaz, hogy ezt a repertóriumot mindenkinek magának kell készítenie a saját kedve szerint, és úgy kell elrendeznie, hogy a lehető legkönnyebben kiadja azokat

<sup>21</sup> John MILTON, *Milton's Commonplace Book*, kiad. Ruth MOHL, in *Complete Prose Works*, I. kiad. Douglas BUSH, New Haven – Oxford, 1953, 344–508.

<sup>22</sup> Frank L. SCHÖELL, *G. Chapman's 'Commonplace Book'*, *Modern Philology*, 17, 1919, 199–218.

a dolgokat, amiket keres. A szellemek különböznek egymástól, és még inkább eltérőek az emberek kedélyállapotai, ezért az egyiknek tetszik egy dolog, a másiknak nem, és az egyik egy szerző olyan mondatát választja, ami a másiknak nem tetszik.”<sup>23</sup>

*Az olvasástól az imitációig: Marino, Zrínyi és a transpositio*

Marino tanácsai után Zrínyi nem is maradt rest, és követte a mester ajánlotta módszert a Sampogna-kötetét olvasva: erről tanúskodnak a ceruzajelek, amelyekhez hasonlókat Lucanus-kötetébe is tett (és ott megfelelnek a *Mátyás-elmélkedések*ben idézett Lucanus-helyeknek).<sup>24</sup> A kötet bevezető szövegeit is számos ilyen jel kíséri, de az valószínűsíti leginkább, hogy Zrínyi keze nyomával van dolgunk, hogy számos Zrínyi által imitált hely található a szövegek között. Így pl. a *La bruna pastorella*-idill szalamandrája (262–263. sor)<sup>25</sup> a II. Idillium első versszakában tűnik fel, a *Sospiri d'Ergasto* versszakában a megjelöltek közül a 15. az I. Idillium 16. versszakának megfelelője, a 33. Marino-ottáva a 19–22. versszaknak, 38–41. melletti jel a 31. versszaknak, a 77. melletti jel az 59–60. versszaknak feleltethető meg.<sup>26</sup> Sejtésünket

<sup>23</sup> „Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; et chi così non fa, non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole et mancante, et senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede. Vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca. Gl'intelletti son diversi, et diversissimi gli umori degli uomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro, et taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da un altro sarà rifiutata.” G. B. MARINO, *La Sampogna*, kiad. Vania de MALDÉ, Parma, 1993, 51. Zrínyi példánya: ZK, 293. A marinói plágiumfogalommal kapcsolatban ld. még Paolo CHERCHI, *Elementi ludici nel plagio mariniano*, Quaderni d'Italianistica, 2000/2, 45–57 és Emilio RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, 323–328.

<sup>24</sup> Ld. a 8. fejezetet.

<sup>25</sup> Zrínyi példányában a 244. oldalon.

<sup>26</sup> A másik lehetőség egy olyan Zrínyi-kutató lenne, aki használhatta ezt a kötetet (Széchy Károly?). Ez ellen szől viszont, hogy számos, forrásként nem megjelenő helyet is bejelöl. A Zrínyi-könyvtár modern katalógusa is kérdőjellel Zrínyinek tulajdonítja a bejegyzéseket: ZK, 293. Fontos lenne ezek alapos feltárása, erre azonban háromnapos zágrábi tartózkodásom alatt nem nyílt lehetőségem. Saját, ellenőrzésre szoruló listám a bejelölt sorokról: *Orfeo*, 180 (a la corte crudel...), 276 (O del'abisso...), *La ninfa avara* 102–103 (La lupa e non il lupo), 160–161 (S'io dicessi che pieno...), 276–278 (Quando Dafne...), 296–

tovább erősítheti, hogy olyan hely is be van jelölve Marino szövegében, amelyre a korábbi kutatás nem figyelt fel forrásként. A *Fantasia poetica* szerelmi vitájának zárlataként Viola beleegyezik Titirus szerelmébe:

Ugy légyen, édes szívem, az mint akarod,  
Mert engemet az te szép versed meghajtott.  
Immáron ezután lészek te szolgálód,  
Társod és szeretőd, és te szép virágod. (24)

Marino *La disputa amorosa*jában, amely nemcsak szövegszerű, hanem szerkezeti, történetbeli mintát is adhatott, Selvaggia így egyezik bele végül Laurino szerelmébe:

Laurino, ti cedo omai.  
Tropo dotto campione  
qualunque questione  
d'amor risover sai.  
Quindi dela disputa e inun del'alma  
donandoti la palma,  
convien ch'io pur da te vinta mi chiami,  
e ch'amata riami. (593–600, vonallal megjelölve)<sup>27</sup>

Hacsak nem egy ismeretlen Zrínyi-kutatóval van dolgunk, alighanem Zrínyi jelölte be olvasás közben a később felhasználható, *zibaldone*jába kimásolandó részeket.

---

300 (Tu che novo Anfione...), *La disputa amorosa* 1–2 (A dio tigre...), 31 (questo mortal pallore, ond'io son tinto), 118–119 (Amator disputante, disputator amante), 149–152 (D'amor nacque il pensiero...), 355–356 (farti vittima il core...), 442–443 (Chi fia che m'assecuri), 526–527 (amor non è perfetto...), 541–545 (Rosa verginella...), 561 (di giovinetta ch'a leggiadro sposo), 574–575 (Ma qual più brutta), 582 (Non fia sterile), 593–600 (Laurin, ti cedo...), *La bruna pastorella* 121–122 (ingegnosi concetti...), 263–264 (La fredda salamandra...), 394–395 (L'anima mia s'annida...), *Sospiri d'Ergasto* 15, 18, 33, 38–41, 55, 77, 96 (Zrínyi példányában a korábbi, hosszabb változat szerepel, amelyet De Maldé kritikai kiadása csak függelékben közöl!).

<sup>27</sup> „Laurino, engedek neked. Túl tanult bajnokként a szerelem minden kérdésére tudod a választ. Ezért mind a vitának, mind lelkemnek neked nyújtva pálmáját, illő, hogy legyőzöttnek szólíts, és általad szeretve viszontszeresselek.” Széchy megemlíti a *La disputa amorosa* és a *Fantasia poetica* szerkezeti hasonlóságát, de szövegbeli azonosságot nem idéz. (SZÉCHY Károly, *Zrínyi Miklós*, 5 kötet, Bp., 1895–1898, II, 31–41). Bán Imre Tasso *Jeruzsálemére* (G. L. 20, 136) (BÁN, 1979, 23; KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985, 164–165) vezeti vissza a szakaszt.

Zrínyi imitációs technikája némiképp más, mint a 16. századi. Szívesen cseréli fel a sorokat, alakítja át, transzponálja az eredeti sorrendet az imitált költeményekben, szakaszokban, ahogy azt az imitációról szóló fejezetben már bemutattam. Akad olyan eset is azonban, amikor nehéz megmagyaráznunk az epikus minták és a *Szigeti veszedelem* közti transzpozíciós viszonyt, ha nem tételezünk fel valamilyen jegyzetfüzetet vagy közhelygyűjteményt, amelynek segítségével eposzához anyagot – többnyire ornátust – gyűjtött. Szolgáljon példa gyanánt az eposz egyik legtréfásabb hasonlata, amely épp az egyik legheroikusabb jelenethez kapcsolódik. Demirhám és Deli Vid párbajában Deli Vid szabályja eltörik, és ezért egyetlen lehetősége, hogy pajzzsal fedezve magát Demirhám szoros közelébe fusson, magához szorítsa, hogy a szerencsen<sup>28</sup> hős ne sújthasson le rá kardjával („paizzsal befödven magát fut kard alá” X, 38). Demirhám nem tud szabadulni Deli Vid szorításából, ezért birkózni kezdenek („Imide-amoda ők hányják magokat, / Botlástul, eséstül jól őrzik lábokat” X, 40). Ebben a szabálytalan párviadalban használja Zrínyi a következő hasonlatot:

Mikor méz-szag medvének orrában esik,  
Utánna mászkálván bükfáru leesik,  
Körmével s fogával az fára haragszik,  
Szagatja heában heát gyökeréig. (X, 41)

A tréfás hasonlat már Aranynak is szemet szűrt: „nehezen klasszikai a medvéről vett hasonlat” – mondja.<sup>29</sup> Egyetérthetünk vele, ezt a párhuzamot, Zrínyi esztétikai liberalizmusának ékes bizonyítékát, csakis Ariostótól vehette: Vergilius és Tasso másodlagosan heroizált világába nem férne bele ez a komikus utalás. Valóban, az *Orlando furiosó*ban találjuk meg:

Quantunque debil freno a mezzo il corso  
animoso destrier spesso raccolga,  
raro é però che di ragione il morso  
libidinosa furia a dietro volga,  
quando il piacere ha in pronto; a guisa d’orso  
che dal mel non sé tosto si distolga,  
poi che gli n’è venuto odore al naso,

<sup>28</sup> Demirhám származása némiképp bizonytalan: testvére a varázsló Alderán (I, 84: Ötödik Alderán, bátyja Demirhámnak), aki egyiptomi (XIV, 13: „Ennek eredeti volt bő Aegyptusban”), míg Demirhámot arábiai szerencsenek mondja Zrínyi (VI, 5; XIII, 40).

<sup>29</sup> ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, in ARANY János *Összes művei*, 10. k., szerk. KERESZTURY Dezsőné, Bp. 1962, 434.

o qualche stilla ne gustó sul vaso. (XI, 1)<sup>30</sup>

A hasonlat, amely itt Ruggiero Bradamante iránt érzett vágyát szemlélteti, itt csak az egyik Zrínyi-gondolatot tartalmazza, a méz iránt érzett vágyat. A gondolat másik felét az ariostói romanzo másik végén találjuk meg:

Simiglia Rodomonte intorno a Orlando  
lo stolido orso che sveller si crede  
l'arbor onde è caduto; e come n'abbia  
quello ogni colpa, odio gli porta e rabbia.<sup>31</sup>

Orlando félmeztelenül, esztét vesztve megy a feje után, és Rodomont, aki épp egy hidat állíttat, megpróbálja megállítani az örültnek tűnő idegent. A két hős birkózni kezd, és Rodomont nagy meglepetésére az általa parasztnak vélt őrült földre löki őt, majd szorosan magához húzva a vízbe dőlnek. Ez az, amit maga Rodomont sem képes elhinni, ahogy a medve sem, hogy földre eshetett, és ez okozza dühét is. Zrínyi Orlando őrzöngését imitálja máshol is – de egy korábbi jelenetét, az *Orlando Furioso* XXIII–XXIV. énekéből<sup>32</sup> –, itt azonban mintha a két ariostói hasonlatból alkotna egy újat, amelyben megvan mindkét motívum. A két elemet megőrizhette és asszociálhatta emlékezetében is, de egy jegyzetfüzet is segíthetett ebben. Meglepő módon Zrínyi egyik kortársa, Belmonte Cagnoli *Aquilea distrutta* című eposzában szinte ugyanúgy imitálja a medve és a méz hasonlatát, mint Zrínyi:

Ma come se gustò picciola stilla  
L'orso da tronco, di bramato mele  
Non può non vuol partir di doue stilla  
Quel soave licor, benche si cele.  
Non troua in altra parte hora tranquilla.  
Seco auuien, che s'adiri, e si querele.  
Poiche negata pur gli vien quell'esca,  
E quel dolce lasciar par, che gl'incresca. (IX, 58)<sup>33</sup>

<sup>30</sup> „Futtában okos mén ugyan a mégoly / könnyű kantárhúzásra is lefékez, / de hogy az értelem parázna tébolyt / megállásra készítetne, ha az élvhez / hozzájutott, nagyon is ritka; éppoly, / mint várni, hogy nem nyúl a medve mézhez, / amikor illatát orrában érzi, / vagy épp nyelvéhez ért egy csippenésnyi.” (Simon Gyula ford.)

<sup>31</sup> „Rodomont Orlandót öklözve-sújtva / olyan volt, mint a medve: a fa omlott / rá, azt hiszi, pedig ő hullt a földre, / s üti-veri ész nélkül s dühöngve.” (Simon Gyula ford.)

<sup>32</sup> MÁLLY Ferenc, *A Szigeti veszedelem forrásaihoz*, EPhK 59, 1935, 294–296.

<sup>33</sup> „De akárcsak egy medve, ha azt veszi észre, hogy a fatörzsről a vágyott méz csepeg, nem tud és nem is akar elmenni onnan, ahol az az édes folyadék cseppen, mégha el is rejtőzik

Itt a hasonlat egy sereg harci vágyának leírására szerepel, azonban itt sem találjuk meg a gyökerek és a fa szaggatását egyben, ahogy Zrínyinél vagy Ariosto két részletében. Cagnoli – ahogy több más eposzszerző is a 17. század első felében – szeretne volna ötvözni Tasso eposzát Ariosto romanzójával, ezért kerülhetett be eposzába ez a hasonlat, amelyet majdnem teljesen azonos módon fejlesztett tovább, emulált, mint Zrínyi, aki a *Lerombolt Aquileiát* szinte bizonyosan nem olvasta.

Egy másik példa talán meggyőzőbbé teheti sejtésemet arra, hogy az imitáció során végrehajtott szövegbeli cseréknek és áthelyezéseknek az alapanyagát írott jegyzetek nyújtották. A *Szigeti veszedelem* VI. énekének elején először találkozunk az enumeráció óta Demirhámval: a ravasz Halul bég társaságában követségbe jönnek, hogy megadásra bírják Zrínyit. A *Megszabadított Jeruzsálem* minden olvasója ráismer itt Alete és Argante párosára Tasso eposzában II. énekéből, ahol Goffredo előtt hangzanak el majdnem ugyanezek a szavak.<sup>34</sup> Demirhámot Zrínyi Argante alapján kezdi el bemutatni:

Az másik Demirhám volt Arábiából;  
De tetszik mint egy vad pusztá Libiából,  
Vakmerő kegyetlen nem lehet ily sohul;  
*Minden igazságát veti csak szablyából.* (VI, 4)

Tasso Argantéja circass-cserkesz születésű, egyiptomi (ez megfelelne Demirhám testvére, Alderán származásának), és az *Aeneis* Mezentiúsának alakpárjaként megveti Istent, *csak kardja szabhat törvényt*: „d’ogni dio sprezzatore, e che ripone / ne la spada sua legge e ragione” (II, 59, 7–8). Azonban Zrínyi rákövetkező versszakát nem találjuk meg Argante leírásában:

Ennél vadabbat az föld sem teremthetne,  
Bár ha újabb boszuval óriást szülne,

---

(a méz). Másfelé nem lel nyugodt órát, és emiatt megesik, hogy feldühödik és panaszkodik, és ha nem jön már ez a családok, nagyon nehezebbé esik otthagyni az édességet.” Belmonte CAGNOLI, *Aquileia distrutta*, Venezia, 1628. ELTE Egyetemi Kt. Hf 4r 235. Gabriel Rollenhagen Zrínyi által is használt *Nucleus emblematum selectissimorum*-jában (ld. a címlapképről szóló fejezetet) a 23. emblémán „Patior, ut potiar” felirattal egy lépesméz után mászó medve látható, aki őrgöngve szenved azért, hogy megkaparintsa a mézet.

<sup>34</sup> Ld. GREKSA Kázmér, *A Zrínyiász és viszonya Tasso-, Vergilius-, Homeros- és Istvánffyhoz*, Székesfehérvár, 1890, 43–45. Az azonosságra már Arany János felfigyelt: ld. KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, *„Adriai tengernek főnforgó hajjai”*, Bp., 1983, 241.



Az ki a nagy egekre hegyekkel lünné,  
De mégis vadabb Demirhám nál nem lenne. (VI, 5)

Az egekre hegyeket dobáló, „lövő” óriás képe, ahogy a vulkánok és Enceladus is, kedves volt Zrínyinek,<sup>35</sup> azonban a strófa mégsem az ő leleménye, hanem Tassóé, aki a másik kiemelkedő mohamedán harcossal, Solimano leírását vezeti be így a *Megszabadított Jeruzsálem* IX. énekében:

Ciò detto [il gran mostro infernal], vola ove fra squadre erranti,  
fattosen duce, Soliman dimora,  
quel Soliman di cui non fu tra quanti  
ha Dio rubelli, uom più feroce allora  
né se per nova ingiuria i suoi giganti  
rinovasse la terra, anco vi fora.<sup>36</sup>

Ezt követően azonban Halul bég – Alete és Demirhám–Argante követsége a tassói második ének útján halad tovább, Demirhám gigászi merészsége csak rövid kitérő volt Solimanóhoz. Könnyen elképzelhető, hogy a hatásos kép megmaradt Zrínyi emlékezetében a *Gerusalemme* IX. énekéből, és azt befűzte a II. ének imitációjába, de az is elgondolható, hogy a hasonlat egy *vadság-kegyetlenség* alá csoportosított jegyzetcsoporthoz tartozott.

Demirhám gigászi természete, és az ehhez való anyaggyűjtés már az első énekben, Demirhám enumerációbeli fellépése során is kitűnik:

Demirhám, az erős, melynél erősb nem volt  
Sohul, valamelyre Szulimán parancsolt,  
Mert ez gyökeréből nagy tölgyfát kirántott,  
*Ököllel agyonvert egy nagy elefántot.* (I, 83)

<sup>35</sup> Ld. KOVÁCS Sándor Iván példait: *Zrínyi tűzhányó-képei és Scipione Errico Etna-ódája*, in KIRÁLY-KOVÁCS, i. m., 183–203, főképp 199–200. A ún. „Turnus-képlet” vad hőseiről ld. KIRÁLY Erzsébet, *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Bp., 1989, 28, 54–55.

<sup>36</sup> „Ezt mondvá odaszáll, hol mint bolyongó / törzsek vezére, Szolimán időzik, / Szolimán, kinek gögjéhez hasonló / nem fűtötte még Isten pártütőit, / s ha gigászokat szülne e bolygó, ő lenne köztük a legvakmerőbb itt.” (ford. Hárs Ernő) A fordítás elhagyja az utalást az új lázadásra, a korábbi gigászforradalomra, amely Enceladus betemetésével végződött. A részletre minden bizonnyal épp távolisága miatt nem figyelt fel eddig a kutatás. Tasso ihletője talán Seneca *Thyestes* 804–806, ahol a kórus azt kérdi a Naptól, hogy vajon azért tért-e le útjáról, mert új gigászok támadtak az égre: „numquid aperto / carcere Ditis uicti temptant / bella Gigantes?”

Itt már minden bizonynyal Zrínyi saját képformálásával van dolgunk, amelyhez egy másik tassói óriás-gigász, az embertelen Adrasto alakja szolgáltatja az alapot:

Adrasto v'è, c'ha il regno suo là verso  
i confin de l'aurora ed è gigante,  
uom d'ogni umanità così diverso  
che frena per cavallo un elefante. (19, 125, 3–6)<sup>37</sup>

Ha Zrínyi ismerte ezt a olvasási, jegyzetelési módszert, Argante, Solimano és Adrasto alakja és a hozzájuk kapcsolódó hasonlatok minden bizonynyal egy *saevitia* vagy *crudelitas* feliratú csoportba kerültek. Eredeti szövegkörnyezetükből kiragadva újra fel is lehetett használni őket, ahogy Zrínyi meg is teszi: Tasso fenti megjegyzését arról, hogy Argante csak a kardjában látja az igazságot és a törvényt (2, 59, 7–8), még egyszer, egy másik helyen is lefordítja, ezúttal Deli Vid szájába adva, *de sokkal szövegghűbben*, mint a VI. énekbeli jelenetben, amely szerkezetileg megfelel az eredeti elhangzás helyének, Argante (Demirhám) és Alete követségének:

Elbusul Deli Vid, és ugrik haragban,  
Kiált: „Pogány ebek, nem elégszem abban;  
*Törvény és igazság vagyon én szabályamban.*”  
Ezután ketté vág Malkuchot derékban. (XIII, 25)

A XI. ének közepén, Demirhám és Delimán korábbi párbajában (XI, 37–74) Zrínyi végig a *Megszabadított Jeruzsálem* VII. énekét imitálja, Raimondo és Argante párbaját. Az eredeti tassói történet egyik fontos momentuma, Raimondo imája azonban szerkezetileg sokkal fontosabb helyre kerül, a XIV. énekbe, Demirhám és Delimán végső párbajába, Deli Vid imájaként:<sup>38</sup>

„Uram, tekints meg most égből te szolgádat!

Te zsidó gyermeket Terebintus völgyben  
Góliát ellen tetted győzödelemben;  
Téged dicsértenek égő kemencében

<sup>37</sup> „Az óriási Adrasto, a távol / Kelet honának királyi lakója, / ki elüt minden más emberfiától, / s elefántra úgy ül, mint lóra.” (Hárs Ernő ford.)

<sup>38</sup> A párhuzamra utalt már Arany (ld. KIRÁLY–KOVÁCS, i. m., 245; ARANY, i. m., 409; GREKSA, i. m., 149).

Sidrák, Misák, Abdenago nagy örömben.

Uram, most ugy légyen, az mint te akarod.” (XIV, 102–104)

Tassónál a vén Raimondo imádkozik, hogy legyőzze az ifjút (ezért használja a Dávid–Góliát-hasonlatot):

„Signor, tu che drizzasti incontra l’empio  
Golia l’arme inesperte in Terebinto,  
sí ch’ei ne fu, che d’Israel fea scempio,  
al primo sasso d’un garzone estinto;  
tu fa’ ch’or giaccia (e fia pari l’esempio)  
questo fellon da me percosso e vinto,  
e debil vecchio or la superbia opprima  
come debil fanciul l’oppressa in prima.” (7, 78)<sup>39</sup>

Zrínyi az egyenlőtlen küzdelemre utaló első hasonlatot kiegészíti a kemencében égő gyermekek (Dániel 3) imájával, s így a hasonlat már Isten kegyelmére utal, nem pedig a hősök közti erőkülönbségre. Ezzel szemben a XI. ének folytatását, ahol a két hős szidalmakkal illeti egymást, épp a *Megszabadított Jeruzsálem* XIX. éneke alapján írta meg, amelyet egyébként részletesen és folyamatosan Deli Vid és Demirhám utolsó párbajában, a XIV. énekben imitál. A *Szigeti veszedelem* XI. és XIV. énekében a *Megszabadított Jeruzsálem* VII. és XIX. éneke tulajdonképp egy-egy részlet cseréjével egymásba van ötvözve.

Természetesen nem láthatunk Zrínyi studiolumába, mert nem maradtak fenn jegyzetei, füzetei, de nehéz elképzelni ezt a fajta alkotómunkát némi cédulázás nélkül. Más Zrínyi-művekben szinte bizonyosak lehetünk ebben az alkotási módban. Kulcsár Péter hívta fel legutóbb a figyelmet, hogy a *Tábori kis tracta* másolója „minden bizonnyal cédulákon kapta kézhez a szöveget, erre következethetünk abból, hogy címlapot nem ad, és az I. 2. szakasz két, néhány soros darabját felcserélte”.<sup>40</sup> Az aphorismusok jegyzetelési módszere is ilyen: Zrínyi a témaként megadott kulcsfogalmakhoz kapcsolódó Tacitus-idézeteket nagyrészt Baltasar Álamos Tacitus-aforizmusaiából

<sup>39</sup> „Uram, ki Terebintben gyatra fegyver / által mérettél csapást Góliátra / hogy annak, ki csúful bánt Izraellel, / egy gyermek kövétől esett halála; / add, hogy példája nyomán e gazember / a proba bukják, vasamtól találva, / s mint gyenge agg, a gőgöt úgy legyőzzem, / ahogy egy gyenge gyermek azt előttem.” (ford. Hárs Ernő)

<sup>40</sup> ZRÍNYI Miklós *Prózai munkái* [a továbbiakban ZP], kiad. KULCSÁR Péter, Bp., 2004, 44.

meríti ugyan, de igen sokhoz fűz adalékokat saját olvasmányaiából, más történeti művekből.<sup>41</sup> Az idézett szöveghelyeket aztán Zrínyi vagy a megbízott írnok visszakereste a Grotius Tacitus-kiadásában, hogy ne olaszul, hanem latinul idézze magyar művében. A témaként megadott elvont fogalmak ismerősek lehetnek Agricola, Erasmus és Ramus jegyzetelési ajánlásaiából: *Fama*, *Discordia propria*, *Negligentia*, *Vigilantia*, *Securitas*, *Diversio*, *Celeritas*, *Praevisio*, *Terror*, *Constantia*, *Fortitudo* stb.

Az aforizmák gyűjtése és kommentálása az olvasási folyamat jellegéből adódóan egy fragmentált szöveggörpust hoz létre, ezen belül azonban a kulcsfogalmak képesek rendszert és átláthatóságot biztosítani. Ráadásul az aforizmák, rövid gondolatok, adagiumok erős és jól megragadható gondolati tartalma képes arra, hogy maga köré gyűjtsön más hasonló gondolatokat, és hasonló orientációjú gondolatcsoprtokat hozzon létre, ezzel segítve egyúttal memorizálásukat is. Ezek a gondolathalmazok anélkül is szöveggént funkcionálhatnak, hogy az egyes mondatokat grammatikai kapcsolatok fűznék egymáshoz, és így nyelvtanilag szervezetlen, összekapcsolatlan, de szemantikailag jól funkcionáló rövid formák (Linda Bisello kifejezésével *forme brevis*) jönnek létre, amelyek meghatározóak a 16. század végi, 17. századi írásgyakorlat evolúciója szempontjából.<sup>42</sup>

### *Methodus legendi – az olvasás módszertana*

Több kiterjedt módszertan is létezett erre a jegyzetelési, olvasási módszerre a 17. században, amelyek közül a legalaposabbak a jezsuitáknak köszönhetőek. A *Ratio studiorum* is előírta, hogy a humanista osztályban az az egyik feladat, amit Erasmus is leírt: mondatokat kigyűjteni az előadások anyagából, átírni, imitálni, görögre fordítani.<sup>43</sup> Francesco Sacchini jezsuita atya, a rend egyik első történetírója,<sup>44</sup> 1614-ben jelentetett meg egy érdekes értekezést arról, miképpen kell olvasni haszonnal a könyveket és elkerülni az

<sup>41</sup> KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964<sup>2</sup>, 394; ZP, 40.

<sup>42</sup> Elég itt mondjuk az esszé (essai) kialakulására gondolni Montaigne-nél és Baconnál. Vö. Linda BISELLO, *Medicina delia memoria: aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Firenze, Olschki, 1998.

<sup>43</sup> „ex praelectionibus phrases excerpere easque pluribus modis variare, Ciceronis periodum dissolutam componere, carmen unius generis alio permutare, locum aliquem imitari, graece scribere alia generis eiusdem” *Monumenta paedagogica Societatis Iesu V. Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*, kiad. Ladislaus LUKÁCS, Romae, 1986, 431.

<sup>44</sup> TÜSKÉS Gábor, *A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai: Nádasi János*, Bp., 1997, 191.

erkölcsökre káros olvasmányokat.<sup>45</sup> A retorika tanulójához címzett könyvecské („*artis rhetoricae studiosus*”) kiemeli, hogy az olvasásnak két fő haszna van, a stílusunk javítása és az ismeretszerzés (*stylus formandus és percipienda doctrina*), méghozzá ebben a sorrendben.<sup>46</sup> A tudományok közül a *studia humanitatis* igényli a legtöbb olvasást, „mivel nélkül nem lehet utánozni, és sok más haszna is van”, tehát az olvasás fő haszna az imitáció által nyerhető jobb stílus, mert olvasás közben az ékesszólás beáramlik szellemünkbe: épp úgy, ahogy a napon leburnulunk, okosodunk a bölcs könyvek társaságában.<sup>47</sup> Mindenből a lehető legjobbat kell kiválasztanunk, mert csak ebből születhet szilárd tudás, mondja, majd felsorolást ad az általa ajánlott klasszikus auktorokból. A minket érdeklő, jegyzetelésre vonatkozó rész ezután következik: az olvasás fő haszna az *animadversio* (elmélkedés) és a *notatio* (jegyzetelés), mondja itt. A legegyszerűbb a margón összefoglalni az adott fejezet mondanivalóját, ahogy ezt már az ókorban is tették, és ezekből önálló florilegiumokat lehet szerkeszteni.<sup>48</sup> A legpraktikusabb, ha két jegyzetfüzetet vezetünk, az egyikbe abban a sorrendben jegyezzük fel az olvasottakat, ahogy azt olvastuk, a másikban pedig topikusan elrendezve, témák szerint, mint pl. Barátság, Okosság, Félelem.<sup>49</sup> Vannak ugyan már készen kapható ilyen gyűjtemények, de sokkal jobban tudjuk használni a sajátunkat. Ha nincs időnk írogatni, csak a szavakat, és a locusbesorolást (Barátság, Félelem stb.) írjuk a lap-

<sup>45</sup> *De ratione libros cum profectu legendi libellus, deque vitanda moribus noxia lectione*, oratio Francisci SACCHINI e Societate Iesu, Ingolstadii, Eder, 1614. EK Fc 4272. (A kötet a pozsonyi jezsuitáké volt 1702-ben.)

<sup>46</sup> Az olvasás hasznainak ez a felosztása azonos Johann Sturm *De imitatione oratoriájával*, de ott Sturm még hozzáveszi a *verba* és a *rerum scientiához* a *tractatiót*, ami azt jelenti, hogy figyelni kell olvasás közben, miképp kell kezelni, megírni egy anyagot, tehát hogyan kell imitálni. (Ioannis STURMII *De imitatione oratoria libri tres*, Strassburg, 1574, I, c. VI. EK pld.)

<sup>47</sup> „Cum autem gemina sit causa legendi, vel styli formandi, vel percipiendae doctrinae” (10) „sane multo est lectio necessaria magis: quia nec sine ea constare imitatio potest, et multas habet praeterea utilitates.” (15) A napon leburnulás hasonlata Cicerótól származik: *De oratore* 2, 59–60. Párhuzamos példákat hoz rá G. W. PIGMAN, *Versions of Imitation in the Renaissance*, *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 13. Zsámbooky is használja ezt a hasonlatot: *De imitatione Ciceroniana dialogi tres*, Paris, 1561, 13b. (RMK III. 487.)

<sup>48</sup> Uo., 51–76.

<sup>49</sup> „Itaque duos minimum libros conficias velim: alterum, in quo, ut quidque lectio subministrat, exscribas, nullo alio nisi lectionis ordine, alterum in capita et quosdam communes distinctum locos, in quos ea ipsa, quae acervatim in priore sunt exempta volumine, digerantur.” (90–91) „Namque sub titulo (exempli gratia) Amicitiae, Prudentiae, Timoris, ac rerum huiusmodi, tam multa brevi videbis coacervata ex operibus, quae legetis (sic!), ut ipsemet mireris. Nec unquam poterit deesse iis de rebus sapienter, et erudite, vel cum admiratione audientium copiosa, et nobilis disserendi supellex. Non desunt quidem huius generis libri iam editi.” (93) Akinek se ideje, se pénze nincs, az foglalja össze a lapszélen a dolgot. De ez csak akkor jó, ha nem a stílus az érdekes.

szélre, a bemásolást bízjuk az írnokunkra, ahogy azt Zrínyi is tette a *Tábori kis tracta* esetében.

A híres német jezsuita, Jeremias Drexel jóval alaposabban tárgyalta újra ezt a kérdést 1638-ban, a *Minden művészet és tudomány aranybányája* című dialógusában.<sup>50</sup> A tézist, miszerint az „excerpendi solertia”, a serény kivonatolás a tudás megszerzésének legjobb útja, példás írók sokaságával próbálja illusztrálni Drexel, inkább retorikus hévvel, mint történeti adatokkal: „Vergilius, az első a latin költők között, hét évig írta a Bucolicát, tizenegy évig az *Aeneist*, saját maga legszigorúbb cenzoraként és bírójaként tüzre ítélte isten művét. Vergilius márpedig, hogy tudd, nemcsak olvasott, hanem kivonatolt is, és kivonatait a költeményébe szerkesztette, tekints bele Ovidius *Átváltozásai*ba, és mondd meg, hogy kivonatolt-e! Forgasd Claudianust, a költők gyöngyszemét, és ugyanezt fogod mondani. Jacopo Sannazaro három könyvet adott ki a Szűz szüléséről, amelyen húsz éven át dolgozott – de nem feledkezett meg a jegyzetelésről.”<sup>51</sup> Ezután két rendtársát említi, Jakob Bidermant, a neolatin drámaíró, és Hermann Hugót, a jezsuita latin emblematika és költészet nagy alakját, akiket saját szemével látott kivonatokat készíteni. A kivonatolás elősegíti az elmélyült olvasást, jobban beivódnak az olvasottak emlékezetünkbe, a felejtéstől megkímélnek a jegyzetek, könnyen lehet segítségükkel hosszú műveket írni (pl. *Miscellanea, Florilegia*,

<sup>50</sup> Jeremias DREXEL, *Aurifodina artium et scientiarum omnium; excerptendi sollertia, omnibus litterarum amantibus monstrata*, Antwerpen, 1641. EK Gc 2162. A mű megvan Zrínyi könyvtárában is Drexel összes művei között: ZK, 356. Épp a grazi jezsuita kollégium könyvtárából került hozzá 1652 után, de nem tudhatjuk, hogy olvasta-e. Az eljárást mindenesetre megismerhette tanulmányi évei közben. Drexelnek erről a művéről ld. még Maczák Ibolya tanulmányát: *Aranybánya a helyes olvasáshoz. Jeremias Drexel: Aurifodina*, in *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban*, szerk. KECSKEMÉTI Gábor, TASI Réka, Miskolc, Miskolci Egyetem, 2012.

<sup>51</sup> A legjobb jezsuiták kivonatai sem tévedhetetlenek: Vergilius a *Georgicát* írta hét évig. „Vergilius inter Latinos Princeps Poetarum Bucolica sua annis septem, suam Aeneida annis undecim elaboravit, et primus ipse sui rigidissimus censor ac iudex divinam scriptionem ad rogum damnavit. Vergilius vero, ut scias, non tantum legit, sed et excerpsit, et excerpta in suum poema transtulit, Ovidii Metamorphosin inspicie et dic an caruerit excerptis. Claudianum Poetarum ocellum volve, et idem dices. Iacocus Sanazarius de partu Virginis tres libellos edidit, quos viginti annorum lima perpolivit: notandi laborem non fugit. Iacobus Bidermanus meus olim condiscipulus, quem ut Magistrum meum semper veneratus sum, Excerpta non solum magnó iudicio, et singulari industria paravit, sed et iis ingeniosa dexteritate usus est. Tot ejus scripta pro me loquuntur. Hermannus Hugo deliciae meae (quid apud te dissimulem?) scriptor misi (recte: mihi!) e millibus charus...Hermannus autem maxime usus est excerptis, nec aliter potuit..Nam elegans ille contextus e priscorum Patrum testimoniis, hac una ratione confectus. Gusta hoc scribendi genus, auribus et oculis loquitur. Confer sententias Bibliorum cum dictis Patrum, ac chalcographi nobilissimi caelatura, et laudibus, scio, artificiosissimam mixturam.” (34–35)

*Adversaria, Conjectanea, Collectanea, Pandectae, Promptuaria, Silvae, Summaria*), és olyan lesz, mintha egy teljes könyvtár állna rendelkezésünkre, amely a vitákban mindig segíteni fog.<sup>52</sup> Drexel terjedelmük alapján három fajtáját különbözteti meg a jegyzeteknek: a lemma, az *adversaria* és a *historica*. A *lemma* egyszerű, rövid bekezdésekből áll, ahol felsoroljuk az adott fogalommal kapcsolatos szöveghelyeket, tömören – példája a *Lacrimae*, a Sírás, amelyre számtalan példát gyűjt össze. Az *adversaria* a hosszabb mondások gyűjteménye (*sententiae, dicta, rara*), erre példának a rózsza dicséretéről, hasznáról szóló szöveghelyeket idéz (*Rosae elogium*), míg a *historica*ba hosszabb történetek, exemplumok tartoznak.<sup>53</sup> Ezeket indexelni is kell a végén, még hozzá kettéosztva őket szent és profán lemmákra, *adversariákra* és történetekre.<sup>54</sup> A műve második felében gyakorlati példákat is bemutat, hogy miképp lehet indexelni, kivonatolni történeti műveket, ahol talán a legérdekesebb az, hogy miképp foglalja össze Lipsius összes műveit tucatnyi kategória alatt címkézve őket.<sup>55</sup> Művének legtanulságosabb része azonban összegzése, ahol szabályokba foglalja, miképpen kell olvasni: 1. kerülni kell a csapodár olvasást (vaga lectio), 2. elejétől a végéig el kell olvasni a könyveket, 3. nem felületesen, hanem átgondoltan és állhatatosan kell olvasni. Így lehet emlékezni dolgokra, mert az emlékezetnek két támasza van: a rend és a képzelet (*ordo et imaginatio*). „A rend mellé helyezd a képzeletet, mert a leghűségesebb társa az emlékezet megszilárdításában. Ha jól tudsz elrendezni, és képzeleted szilárd, az emlékezet első mesterfogását máris eltanultad. Az elrendezés és a képzelés módjáról azonban semmi többet. Ezek túl rejtélyesek, és ha akarnám, se tudnám elmagyarázni.”<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Uo., 59–68.

<sup>53</sup> Uo., 89–121.

<sup>54</sup> A szent és profán történetek kettéválasztását Beyerlinck idézett enciklopédiája is mindig megtartja. Távlabbi párhuzam, hogy Marino *Galériája* is külön kezeli a biblia történeteket (*Storie*) a mitológiaiaktól (*Favole*).

<sup>55</sup> 1. virtutes 2. vitia, 3. Musae, doctrina, litterae, eruditio 4. Divitiae, paupertas, servitus 5. Honor, ambitus, tituli, dignitates, genus, prosapia 6. Corporis bona malaque deformitas, vires, imbecillitas, juvenilis, senilis, etc. aetas. 7. Labores, pericula, forum, iudicia, caussae, lites, leges, iura. 8. Vestes viles, pretiosae, et quae ad has. 9. Contemptus, cavilli, calumniae, dedecus, infamia. 10. Doli, fraudes, vafrementa, simulatio, dissimulatio, audacia, 11. Artes variae, Musica, Geometria, Pictura, etc. etiam sordidae ac mechanicae; item exercitationes, venatio, piscatus, aucupium. 12. Amor, odium, amicitia, inamicitiae, 13. Loca amoena, silvae, fontes, viridaria, horti, diaetae, porticus, aedificia, 14. Cibus, potus, disci, opcula, mensae. 15. Montes, flumina, maria, pagi, oppida, urbes, provinciae, regiones, regna, terrae 16. Luxus, convivia, acroamata, balnea, recreationes, lusus, voluptates. 17. Mors, morbi, funera, luctus, dolor, sepuchra, epitaphia. 18. Dii, genii, sacrificia, ceremoniae, iuramenta, cultus divinus... Uo., 221–224. Csak az 5. számút mutatja be részletesen.

<sup>56</sup> „Ordini appone Imaginationem in firmanda memoria adjutricem longe fidissimam. Noris probe disponere, firme imaginari, et primarium memoriae artificium jam tenes. De Disponendi



Mindezzel természetesen nem azt akarom sugallni, hogy Sacchini és Drexel receptje alapján készült a *Szigeti veszedelem*, de a jezsuita iskolázottságú Zrínyi nehezen tudta volna kivonni magát korának a szöveget fragmentáló, az olvasottakat kivonatoló olvasási szokásai alól. Ahogy Bruno Basile mondja Tasso olvasási és jegyzetelési stratégiája kapcsán: „ezt az olvasást egy sajátos doxográfiai észjárás irányítja, amely bizonyosan használ közben – a számkra már nehezen belátható memóriagyakorlatok mellett – iskolás jellegű *excerpta sententiarum*-gyűjteményeket. Alapvetően ugyanilyen gyűjtemények állhattak Tasso rendelkezésére is, amikor könyveit posztillázta, hogy »spongiae exemplorum«-má, példákat felszippantó szivaccsá alakítsa őket, ahogy a reneszánsz humanisták szokták mondani”.<sup>57</sup> Ez az olvasási mód a szöveget nem annyira strukturált műegésként, mint inkább elemekre bontható retorikai argumentumokból felépülő egységként szemléli, és ezáltal a fragmentáltság által az argumentumok kiragadhatóvá válnak, függetlenedhetnek eredeti kontextusuktól és újra felhasználhatóak lesznek egy másik műben. Ez az fragmentáló olvasási stratégia mindenképp szerepet játszott abban, hogy számos helyen az eredeti szövegkörnyezettől eltérően, attól függetlenül vagy akár annak morális üzenetével ellenkezően imitál Zrínyi.

---

et Imaginandi modo nil quare amplius. Haec nimium arcana sunt, quae si velim, non possim enuntiare.” (Uo., 271–277)

<sup>57</sup> Bruno BASILE, *Fonti classiche per alcuni versi gnomici tassiani. Recupero dalle glosse alla „Liberata” di Scipio Gentili*, Filologia e critica, 20, 1995, 498. Általában ld. még Paolo CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539–1589)*, Roma, Bulzoni, 1998, különösen: 34–44; Bruno BASILE, *Plagio e/o riscrittura nel secondo Cinquecento*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, 53–68.

## 7. ZRÍNYI, MARINO ÉS A 17. SZÁZADI ITÁLIAI EPOSZ

### *Az „epikus sablon” Tasso után*

A Tasso utáni olasz eposzok *Szigeti veszedelemre* kifejtett hatásával több tanulmány is foglalkozott már: elsőként Sántay Mária írt – bizonyosan Négyesy László ösztönzésére – egy felületes tanulmányt Marino és Zrínyi kapcsolatáról, majd Málly Ferenc említette meg a *Gerusalemme conquistata* új ethoszát követő eposzokat, Kardos Tibor írt cikket a kor irodalmi életéről, később Derényi(–Drasenovich) Mária felfedezte Scipione Errico eposzát és az abból származó varázslási jelenetet (mikor Alderán iszonyú cirkulusokat tesz maga körül XIV, 23), végül Alszeghy Zsolt pedig Belloni összefoglaló tanulmánya nyomán párhuzamba állította a Tasso-epigonok epikus cselekményét Zrínyi-ével az egyébként minden részrehajlása ellenére is helyenként kitűnő XVII. század c. összefoglalásában.<sup>1</sup> Már ő is megemlíti néhány szerzőt, akiket – Angyal Endrétől Szörényi Lászlón át Király Erzsébetig – utána többen idéznek,<sup>2</sup> azonban eddig teljes elemzésre nem került sor. A minden részletre kiterjedő összehasonlítás feladatát én sem vállalom magamra, csak néhány általános tendenciáról szeretnék szót ejteni. Minden, a témával foglalkozó kutató vezérfonalát Belloni<sup>3</sup> könyve, illetve tanulmánya adja, én is ebből válogattam a párhuzamként szolgáló eposzokat.

Szokás ezeket az eposzokat az epikus sablon (*le moule épique*) termésének nevezni, ahogy Gautier a 19. században nevezte a késő középkori francia

<sup>1</sup> SÁNTAY Mária, *Zrínyi és Marino*, Bp., 1915, szövegpárhuzamai nagy része Széchy Károlytól származik (*Zrínyi Miklós*, Bp., 1895–1902, II. k., 31–41); Francesco MÁLLY, *L'assedio di Sziget del conte Niccolò Zrínyi e la Gerusalemme Conquistata del Tasso*, A szegedi Klauzál Reál gimnázium értesítője, 1928/29, 12–43; DERÉNYI Mária, *A Zrínyiász Alderánja*, EphK, 1940, 235–242; ALSZEGHY Zsolt, *A tizenhetedik század*, Bp., 1935, 131–132. Ld. még KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985, 174–182.

<sup>2</sup> ANGYAL Endre, *Gundulic Iván költészete*, Pécs, 1946, 3–4; SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, *A Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyomány*, in *Hunok és jezsuiták*, Bp., 1993, 17–18; KIRÁLY Erzsébet, *Etikai elkötelezettség és vallásos hit a Szigeti veszedelemben*, in „*Adriai tengernek főnnförgő habjai...*”, Bp., 1983, 97–99 és *Tasso és Zrínyi*, Bp., 1989, 28–29. Marinót Lengyelországban már 1622-től fordítják; ld. Julian LEWAŃSKI, *Polskie przekłady Jana Baptisty Marína*, Wrocław, 1974; Dubrovnikban pedig már a *Rime* megjelenése évében (1602) imitálták és Gundulic egyik fő ihletője volt: Svetlana STIPČEVIĆ, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame*, Belgrád, 1994, 88–134.

<sup>3</sup> Antonio BELLONI, *Il poema epico e mitologico*, é. n., és uő, *Il Seicento*, 1929, 181–238.

eposzírást. Ez a lenéző besorolás vitatható: ténylegesen nem könnyű olvasmányok, terjedelmesek, a mai olvasó számára minden kaland és hős hasonló, de szemben a középkori eposszal megdöbbentő műgonddal, nagy társasági figyelem közepette készültek. Gyakran 20–30 éven keresztül írta őket alkotójuk, és teljes akadémiák, irodalmi szalonok formáltak róluk számtalanszor véleményt, messze állnak tehát a könnyed lektűr és a tömegtermelés kategóriájától. Zrínyi eposzában számos vonása rokon velük: Tasso követe, a propagandisztikus célok, a dinasztikus hírnév keltése vagy olyan szerkezeti elemek, mint a pokol hadainak támadása, a különféle csodálatkeltő elemek vagy a két főhős heroikus végső összecsapása.<sup>4</sup> Néhány 17. század eleji itáliai eposz elolvasása után talán sikerül érdekes megjegyzéseket tennem azoknak az eposzoknak a világáról, melyeket Zrínyi Velence könyvesbodegáiban láthatott, és amelyek saját Kalliopéjának próbára tételére ösztönözhatték.<sup>5</sup> Francesco Bracciolini *La Croce racquistatája* (A Kereszt visszaszerzése, 1605–13), Gabriello Chiabrera *L'Amedeidéje* (1610–20), Scipione Errico *Babilonia distruttája* (Babilon lerombolása, 1624), Lucrezia Marinella *L'Enricója* (1635), Margherita Sarrocchi *La Scanderbeidéje* (Szkanderbég, 1623) és Belmonte Cagnoli *Aquilea distruttája* (Aquilea lerombolása, 1625–28) mellett végig hivatkozom Marino műveire.<sup>6</sup>

### *Zrínyi és Marino*

Közismert, hogy Zrínyi elsősorban Vergiliust és Tassót, kisebb mértékben Ariostót és Marinót követi eposzi imitációiban.<sup>7</sup> Más szerzőknek, mindenek-

<sup>4</sup> KARDOS Tibor, *Zrínyi, a költő a XVII. század világában*, ItK 42, 1932, 153–163, 261–273, különösen 261–262.

<sup>5</sup> Tanulmányom nézőpontja sokban rokon Tobias Gregoryéval: *Tasso's God: Divine Action in Gerusalemme Liberata*, Renaissance Quarterly, 55, 2002, 559–595.

<sup>6</sup> Választásomat főképp az határozta meg, hogy ezek az eposzok érhetők el budapesti könyvtárakban (Cagnoli: ELTE Egyetemi Kt. Hf 4r 235; Bracciolini: EK Hf 1039 és OSZK 308392; Marinella: OSZK 324105; Sarrocchi: Főv. Szabó Ervin Kt. B 851/8) – eltekintve Scipione Errico művétől (ezt Bécsben – ÖNB és Zrínyinek meglévő 1624. évi Tozzi-féle kiadását pedig a padovai Biblioteca Civicában használtam). Gabriello Chiabrera *L'Amedeideje* a Bibliothèque Nationale 'Gallica' digitális könyvtárában található meg.

<sup>7</sup> Zrínyi epikus imitációjának technikájáról Arany János tanulmányán kívül hadd utaljak a marinói elmélet vizsgálatára: KOVÁCS S. I. 1985, 124–128. A lírikus Marino hatásáról az eposzra: Amedeo di FRANCESCO, *Concezione etica e modelli epici italiani nell'Assedio di Sziget di Miklos Zrinyi*, in *Venezia ed Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, a cura di Vittore BRANCA, Firenze, 1979, 366–68.

előtt a „legrégibb és legjobb” Homérosznak, akit valójában nem imitál, pusztán hősnevei felidézésével teszi tiszteletét:

O, mely csuda dolog, hogy jutalmat szerez  
Maga hohárának! Mely kemény vitéz ez!  
Említése halálnak igen keserves,  
Rettegett előtte Hector és Achilles. (XV, 15)

Mind Hektór, aki Akhillész elől fut életéért (Il. 22, 131–223), mind Akhillész, akiről közismert, hogy szívesebben túrná más földjét az élők közt, mint hogy a holtak fejedelme legyen az Alvilágban (Od. 11, 489–491), mindketten jobban félnek a haláltól, mint Zrínyi, aki önként rohan elébe. Zrínyi természetesen jól ismerte Homérosz eposzait (ld. pl. SzV. XI, 1), szövegszerűen azonban nem imitálta.<sup>8</sup> Eposzi tiszteletét azonban így is kifejezi Homérosz iránt: Hektór az *Íliász*ban retteg, Akhillész pedig az *Odüsszeiában*, így az egész homéroszi életművet átölelte Zrínyi egy sorban. Statius *Thebaisa* óta ismert emulációs-versengő eljárás ez: ott Vergilius hőseit név szerint nevezve, Nisushoz és Euryalushoz méri saját hőseit, Aetolust és Arcast (10, 445–448). Zrínyihez ezt a rejtjelezést azonban nemcsak a könyvtárában amúgy fellelhető Statius közvetíthette, hanem Marino is, aki az *Adoné*ban Dantétól és Petrarcától kezdve az olasz irodalom virágaira utal körülírásokkal. Marino Fileno halásznak stilizálja magát, aki Apolló szökőkútjánál énekel sorsáról (9, 47–91), és ezáltal tanúja lehet a hattyúk énekversenyének, mely a Vénusz–Adonisz szerelmespár számára bontakozik ki. Petrarca, Dante, Sannazaro, Bembo után, Guarini előtt, az egyik hattyú Ariosto, a másik Tasso:

Donne insieme ed eroi, guerre ed amori  
quel che nacque insu'l Po' cantar s'udia,  
immortalando di Ruggier gli onori  
con pura vena e semplice armonia;

<sup>8</sup> Erre először Király György célzott: KIRÁLY György, *A trójai háború a régi magyar irodalomban*, ItK 27, 1917, 141. A homéroszi hősök nevét természetesen ismeri Zrínyi, de a Zrínyi-próza parafrázis jellegű Homérosz hivatkozásai mind Ovidius *Metamorphosé*sának „Kis Íliász”-ára (Met. 12, 1–13, 622) vezethetők vissza (ZP, 76, 100, 170 = Ov. Met. 13, 89; 13, 114; 13, 140). Az egyetlen szó szerint, de latin nyelven idézett homéroszi részletnek („Azért ennek mondhatni jobban, hogy sem Penelopének ama Homerus verseit” ZP, 199) nem véletlenül nem találta Kulcsár Péter a forrását: valójában Lipsius *Politica*jához fűzött saját jegyzeteiből emelte át Zrínyi. Itt Lipsius idézi saját latin fordításában Hom. Od. 19, 108–114-et. Vö. Iustus LIPSIUS, *Ad libros Politicorum notae et de una religione liber*, Antwerpen, Plantin, 1610, 27. Zrínyi *Politica*-kötete: ZP, 217 (n. 172).

e di dolcezza innebriava i cori,  
i circostanti tronchi inteneria.  
Arder faccia d'amor le pietre e l'onde,  
sospirar l'aure e lagrimar le fronde.

Testor di rime eccelse e numerose  
di Partenope un figlio a lui successe  
e prese a celebrar l'armi pietose  
liberatrici dele mura oppresse  
e i suoi pensier sí vivamente espone,  
i versi suoi sí nobilmente espresse,  
che fe' del nome di Goffredo e Guelfo  
sonar Cipro non sol, ma Delo e Delfo.<sup>9</sup> (9, 181–2)

A *Syrena*-kötetben ehhez hasonlóan Boiárdót és Ariostót Mérges Morgona felidézése nevezi meg, Marinót pedig Falsirenáé.<sup>10</sup> A kimondott intertextuális referenciák révén Zrínyi szorosan kapcsolódik a 17. század epikus költészetéhez, amelynek alapvető jellegzetessége az autoritásként elfogadott klasszikus szerzők, az imitált mintaképek hivatkozása. Míg Vergilius és Tasso műveiben nem gyakori a szöveget körülvevő intertextuális háló ilyen szintű

<sup>9</sup> Az *Adonét* Giovanni POZZI kommentált kiadásából idézem (Milano, 1976). Prózában: „Ürnőket és hősokeket, harcot és szerelmet / hallatott énekelni az, aki a Pón született, / halhatatlanná téve Ruggiero becsületét, / tiszta vénával és egyszerű harmóniával; / édességgel részegítette meg a szíveket, / a körülötte lévő fatörzseket ellágyította, / Vizet és követ szerelemre gyújtott / sóhajra készítette a szellőket, sírásra a lombokat. ” „Sok kitűnő rím szövője követte őt / Parthenopé (Nápoly) fia, és a kegyes fegyvereket kezdte dalolni / melyek az ostromolt falakat szabadították fel / gondolatait oly élénken fejtette ki / verseiben oly nemesen fejezte ki magát, / hogy nem csak Ciprus, hanem Délosz és Delfi is / visszhangzott Goffredo és Guelfo nevéből.”

<sup>10</sup> II. Idillium, 30. Ld. még KOVÁCS S. I., 1985, 180 és SIMON Gyula, *Ariosto és eposza*, Bp., 1999, 217–222. Én elképzelhetőnek tartom, hogy Morgana említése valójában Boiardo Morganájára is utal. Morgana Boiardo *Orlando innamorato*-jának egyik fő cselszövője, Fortuna allegóriája, és végül őt ejti fogságba Orlando, míg Ariosto *Cinque canti*-ja csak Alcina bosszújáról mesél, Morgana ugyan szerepel benne, de egyetlenegyszer sem szólal meg. Marino Falsirenájának (akit Zrínyi Morganával együtt említ) legfontosabb mintája szintén Boiardo Morganája volt. (Ld. David QUINT, *Epic and Empire, Politics and Generic Form from Vergil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 309–311.) Boiardo mellett esetleg elképzelhető Francesco Berni átdolgozott *Orlando innamorato nuovamente compostojának* (1541) ismerete, amelyet Milton olvasott (*Complete Prose Works*, I, 385–386). Ez a Morgana történetileg természetesen azonos az Artúr-mondakör Morgan la Fée-jével, aki eredetileg Avalon szigetére, majd későbbi változatok szerint Itáliában az Etnára varázsolta el Artúr királyt. (Arturo GRAF, *Miti, leggende, superstizioni del Medio Evo*, II, 1893.)

integrálása az eposz nyelvébe,<sup>11</sup> Marino és olvasóközönsége számára már természetes lesz.

Marino nemcsak az epikus kánont rejtette el művében, hanem hasonlatosnak, metaforikus nyelvének kifinomultságában, a kimondatlanul implikált célzásokban is az elrejtés technikájának mestere volt. Zrínyi ebben is értő tanítványa lett. Mikor Arianna ekképp sír Thészeusz távozásán:

Jaj szerencsétlen én, jaj én boldogtalan!  
Mint csalám magamat Cupido hatalmán!  
*Kit Hesperus adott, Lucifer or módján*  
*Ellopta, elragadta tülem hamarján. (Arianna sírása 22.)*

tudjuk, hogy Marino hangján szólal meg: „Miser, e chi m'há toltó / Il mio dolce compagno? / Lassa, perché quel bene, / C'Hespero mi concesse, / Lucifero mi fura?” (*Idilli favolosi III – Arianna*).<sup>12</sup> Marino értelmezői nem fordítanak különösebb figyelmet erre a jellegzetes *arguziára*, Zrínyi azonban valószínűleg épp emiatt választja Arianna siralmainak tengeréből ezt a képet: Hesperus (napnyugtakor) és Lucifer (napkeltekor) ugyanaz a csillag, az Esthajnalcsillag, azaz Vénusz. Az este, Hesperuszként érkezett, de reggel, Luciferként már távozó Vénusz természetesen maga a szerelem, akinek az alakváltozása magában hordozza bizonytalanságát és állhatatlanságát. Barokk poétikai kézikönyvek felhívják ugyan a figyelmet arra, hogy Hesperus és Lucifer ugyanaz a planéta,<sup>13</sup> de Marino fedezi fel azt a lehetőséget, hogy ezt az alakváltozást Vénusz révén a szerelemre, s még inkább Arianna és Thészeusz egy éjszakán át tartó szerelemére lehet asszociálni a metafora implicit tartalma

<sup>11</sup> A költői minták felidézésének ez a módszere már Vergiliusnál megvan: Didó őrjöngését színpadi alakokhoz, Euripidész és Aiszkülosz Pentheuszához és Oresztészéhez hasonlítja: Aen. 4, 369–473.

<sup>12</sup> *La Sampogna del Cavalier Marino*, Velence, 1643, 81. (OSZK 306.888) A párhuzamra ld. SZÉCHY, i. m., 45; SÁNTAY, i. m., 24; VÁRADY Emerico, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, 1934, I, 213. Az *Adone* Vénuszhoz szóló invokációja is igazolja, hogy Marino itt az Esthajnalcsillagon a szerelmet érti: „te, la cui stella, ond'ogni grazia piove, / dela notte e del giorno é messaggiera” (*Adone*, 1, 1, 5–6). A Hesper–Lucifer-párosítás (érzésem szerint félreértés nyomán) Hesper–Vesper-szójátékként megjelenik John Donne *Second Anniversary*-jában is: az epicédium szerint Elizabeth Drury mennybe szálló lelke nem törődik azzal, hogy Venus miképp lehet egyszerre Hesper és Vesper – csak-hogy ez nem a reggeli és esti neve a Vénusznak, hanem az esti, napnyugati név görögül és latinul. Példákat ld. még Jonathan GOLDBERG, *Hesper-Vesper: Aspects of Venus in a Seventeenth-Century Trope*, *Studies in English Literature, 1500–1900*, 15, 1975, 37–55, bár e tanulmány elemzéseivel nem tudok teljesen egyetérteni.

<sup>13</sup> Pl. Jacobus MASENIUS, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Köln: Demen, 1682–1683, 126 (lib. 1., cap. 27.) „Veneris est, quae mane Lucifer, vesperi Hesperus nuncupatur”.

révén. Ahogy egyébként ez Marinónál lenni szokott, találmányát más költeményekben is felhasználja: pl. a *La Lira* II, 10-ben, melynek címe *Bellezza caduca*: „Ciò che nel sen di Flora / Vide fresco e ridente / Stamane in sul l'Aurora / Lucifero nascente, / Aridetto e languente / D'onor privo rimaso / Espero rivedra poi nell'Occaso.”<sup>14</sup> (10. vsz.)

### Marino *L'Adonéja* és a *Zrínyiász*

Elfogadott tény, hogy Marino lírája a lírikus Zrínyi legfontosabb ihletője. Az epikus Marino hatását már nagyobb fenntartással kezeli a szakirodalom: általános az a felfogás, hogy az *Adone* nem hatott közvetlenül Zrínyire, mert érzékisége és öncélú kifinomultsága inkább egy esztétikailag fogékony közönség megdöbbenésére volt alkalmas, mint a magyar nemesség török elleni harcra tüzelésére, ami a *Szigeti veszedelem* elsődleges célja volt.<sup>15</sup> Elhangzott, hogy a „*Szigeti veszedelemben* hiába keressük Kirké, Alcina-Morgana, Armida és Falsirena megfelelőjét, Cumilla alakja, illetve a Cumilla-Delimán-epizód az olasz epikai előzményektől nagyon is eltér.”<sup>16</sup>

Cumilla alakja tényleg eltér e varázslónőktől, de ne feledjük, hogy épp Cumilla és Delimán epizódjának kezdetén, a XII. ének elején idézi fel Zrínyi Marinót és az *Adonét*, mikor azt mondja: ugyanaz a nyíl szúrta át Delimán szívét, mint Vénuszét.

<sup>14</sup> „Az, amit Flóra ölében / Frissnek és mosolygósnak lát / ma reggel hajnalkor / a születő Lucifer / elszáradva és bágyadtan / becsétől megfosztva / fogja viszontlátni Espero napnyugtakor.”

<sup>15</sup> Tommaso Stigliani is a komoly tanítást, a „severa gravità di lezione, e semplice”-t hiányolja az *Adonéból* (Franco CROCE, *La discussione sull'Adone*, in uő, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, 1966, 99), majd Marino halála után néhány évvel, 1640-ben hiányolja az *Adonéból* az egykori barát, Giovanni Imperiali (aki egyébként Clizióként szerepel a mű első énekben) az erkölcsi tanítást: „az Adonéről szóló költeménye, melyben szellemének leggazdagabb kincsestárát halmozta fel, ébredő hírnevét érdemtelenül tovább növelte: mert kevés dolgot találsz benne, ami műveltebbé tenné olvasóját, a költői szerkesztésnek nyoma sincs, a régi vagy az újabb költők közül egynek a művére sem hasonlít, inkább mesék egy rakásra halmozva, melyek alig hatnak az erkölcsökre vagy az érzelmekre. Szinte csak az édeskedő szóhasználat ad neki egységes tónust, mely, miközben hízeleg, nemcsak az ifjabbaknak, hanem még a szigorúbb ítések füleinek is, az epikus invenció győzelmi pálmáját, melyet mások elragadtak előle, mégsem nyeri el.” Leonis ALLATII *Apes urbanae*, sive de viris illustribus qui ab anno MDCXXX per totum MDCXXXII Romae adfuerunt... et Joannis IMPERIALIS ... *Museum historicum virorum litteris illustrium* ... praefatione Jo. Alberti Fabricii, Hamburgi, 1711, II, 160.

<sup>16</sup> KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, *Négyesy László nyomozásai Zrínyi olasz forrásai után*, in „*Adriai tengernek fönnforgó hajjai...*”, Bp., 1983, 174–175. Hasonló gondolatot sejtet *A lírikus Zrínyi* is: 120.



[Cupido] Azok közül egy rettenetést választta,  
Mely nagy ohajtással timporálva vala;  
Siralom és bánat ő hegyes fulánkja,  
Rövid gyönyörűség vala fája s tolla.

Ez járja meg szívét Vénus királynénak,  
Rontá el vig kedvét az istenasszonnak,  
Mikor nézte halálát szép Adonisnak,  
S kezével törölte sebét ifiúnak. (XII, 7–8)

Itt még szövegszerű egyezésre is felfigyelhetünk: a nyílvevő Zrínyinél nagy *ohajtással timporálva* van: ez arra utal, amikor az *Adone* első énekében Amore mostohaapja, Vulcano segítségével nyílvevőt készített, kifejezetten anyja, Vénusz számára: Amor ott van és személyesen mutatja Vulcanónak „come l’abbia a temprar” (I, 78), hogy kell *timporálnia* teljes sikerhez, majd egy ampullányi varázsoldattal megöntözve bearanyozzák. Az „aranylövés” csak a III. ének 43-ban éri el Vénuszt, és mikor Vénusz kihúzza a nyílvevőt, Adone nevét találja ráírva (erre a motívumra Gyöngyösitől emlékezhetünk, mikor Cupido Wesselényit és Széchy Máriát veszi célba, ő azonban talán Ovidius-tól vehette a motívumot).<sup>17</sup> Zrínyi itt is egyszerűsíti Marino bonyolult metódusait, a timporálás részletes leírását. Ugyanezt figyelhetjük meg a marinói imaginatív képalkotás egyik seregszemléje, a *Strage degli innocenti* szörnykatalógusának átvétele esetében: bár a szörnyek egy híján (Briareusok – ők, helyesebben ő az *Aeneis*ből került ide, VI, 287) mind megtalálhatók Marinónál is, Zrínyi leegyszerűsíti a marinói leírások komplexitásait. Hogy csak egyetlen példát hozzak, míg Marinónál a pokoli lakomán Medúza saját koponyájában vérrel hígított epét talál társainak (I, 42), Zrínyinél egyszerűen „Medusa feje is mérges tajtékokkal” (XIV, 39) szerepel. A marinói képi-asszociatív gazdagságot és tömörséget nem viselné még el a magyar eposzi nyelv, és ellentétes is lenne öncélú használata Zrínyi tágabb epikus céljaival.

Cupido nyilához hasonlóan az *Adone* első énekéből vett ornátust Zrínyi a XIV. énekben, a pokoli sereg földre érkezésekor:

<sup>17</sup> Murányi Vénus, I, 190. Ld. már Petrarcanál: *Canz.* 151, 8: „i suoi strali Amor dora et affina”. Amor nyilainak bearanyozására és kétféle nyilának toposzára összefoglalóan ld. Torquato TASSO, *I discorsi dell’arte poetica, Il padre di famiglia, e L’Aminta*, kiad. Angelo SOLERTI, Torino, Paravia, 1901, 152–153.

Akkor Eurust bajra hívá északi szél,  
Amaz penig fegyverétül semmit nem fél,  
Boreas haraggal sugár szárnyára kél;  
Ez mindenik Szigetnek kegyetlen veszély.

Meghajtá Szivárvány aranyos keziját,  
Erössen villámik, mintha lünne nyilat;  
Kevély Orion is forgatja nagy kardját,  
Mindenik Szigetre! és Szigetre! kiált. (XIV, 71–72)

Az *Adoné*-ban Neptunus a Vénuszra féltékeny Vulcanus kérésére vihart kavarr a tengeren, hogy megakadályozza Adone hajóútját:

Borea d'aspra tenzon tromba guerriera  
sfida il turbo a battaglia e la procella;  
curva l'arco dipinto Iride arciera,  
e scocca i lampi in vece di quadrella;  
vibra la spada sanguinosa e fiera  
il superbo Orion, torbida stella  
e'l ciel minaccia ed ale nubi piene  
d'acqua insieme e di foco apre le vene.<sup>18</sup> (I, 119)

A szerelmi-féltékenységi kontextusból Zrínyi kiemelte Marino eredeti ötletét, az íj és a szivárvány hasonlóságát, és az eposzi kataklizma előzményeként a pokoli lelkek támadásának természeti tükrévé tette. Az epikus ornátus marinói gazdagságát láthatólag nem akarta veszni hagyni Zrínyi, és ez arra utal, hogy költőként hasznos eszköztárként tekintett az imaginációs gazdagsággal teremtett képi világra, még akkor is, ha annak magyar nyelvű imitációja csak korlátozottan volt lehetséges.

A *Szigeti veszedelem* pszichologizálása, az eposzírói érzékenység is kaphatott ihletet Marinótól, pl. amikor a költő-elbeszélő hang azt mondja:

<sup>18</sup> „Boreas harcosan éles hangú trombitával / hívja csatára az örvényt és a vihart / festett íját görbíti az íjász Szivárvány / és villámokat ráz nyilak helyett / villogtatja véres és vad kardját / a kevély Orion, sötét csillag / az eget is fenyegeti, és egyszerre vágja fel / a vízzel és tűzzel telt felhőkben az ereket.” Marino a maga kozmikus távlatú képi merészségével itt nyilvánvalóan az *Aeneis* 1. énekét (tehát saját eposzához hasonlóan a cselekmény kezdetét) aemulálja, ahol épp Neptunus csitítja le az Aeolus által keltett vihart. Homérosz *Odüsszeiájában* – amelyet Vergilius viharjelenetében imitált, Marinóhoz hasonlóan a tengeristen, Poszeidón támasztotta a vihart Polüphemosz megvakításának megbosszulására.

Ugy tetszik, terhünket avval könnyebbétjük,  
Ha arrul szólhatunk, kiben van sok részünk (IV, 10)

felidézhetjük Marino egyik szerelmes jelenetét, ahol Cliziát próbálja rábeszélteni társa arra, hogy mondja ki bánatát:

„Di ciò, ch'altrui tacendo il guardo dice,  
che ti vale il negar? son spettatrice.

Deh, quell'aspro dolor, che t'addolora  
non voler che sepolto abondi e cresca  
Deh, nol tacer! Suole il tacer talora  
esser de'mali il nutrimento e l'esca.”<sup>19</sup> (XII, 213–214)

Jóllehet, csak egy népszerű közmondás verse tételéről van szó, amely szerepel a kor kedvelt emblémagyűjteményeiben is, pl. Vaenius szerelmi emblémái közt,<sup>20</sup> az elbeszélő pszichologizáló személyessége a lélek marinói ábrázolásának nyomát viseli magán.

Marino *Adonéja* azonban a maga történelem előttiiségében nem szolgáltatott epikus mintát a *Szigeti veszedelem* vázához; idézett helyeink mind csak az eposz dikcióját, ornátusát ékesítik, vagy marinói kategóriákkal szólva, nem *egyetemes* (nagyobb kompozíciós egységet illető) imitációk, hanem *részlegesek*.<sup>21</sup> Zrínyi is észrevehette, hogy az *Adone* – amint például a VII, 69–70 versszakokban, egy *conpetto* értelmezésében látni lehet – mitikus időkben, az istenek idejében játszódik, még mielőtt Görögország bölcsei megszülettek volna, még mielőtt a barbárság lerombolta volna az antikvitás értékeit. A valódi történelem, pápák és mecénások, csak jóslatok formájában vagy

<sup>19</sup> „Azt, amit tekinteted amúgy is elárul, / minek tagadod? / Óh, ez az nagy fájdalom, ami téged szomorít / ne akard, hogy magadba temetve csak nőjön és nagyobbodjon. / Óh, ne hallgass! A hallgatás olykor / a bajok táptalaja szokott lenni.”

<sup>20</sup> Otho VAENIUS, *Amorum emblemata*, Antwerpen, 1608, 68. „Os cordis secreta revelat. Plutarch. Ubi dolet, ibi manum adhibemus: sic si quid delectet, ibi linguam. La lingua corre dove il dente duole. Di quel che s'ama si ragiona ogn'hora. Dont le coeur est plein, la bouche parle.” (Ld. 7. ábra)

<sup>21</sup> Ld. *A barokk*, szerk. BÁN Imre, Bp., 1962, 62–63. Minden történetiséggel együtt az *Adone* alaptörténete is háttérbe szorul, és ahogy Paolo Cherchi szellemesen megállapítja: „Marino számára a szavak a maguk anyagiságában adják a költemény tartalmát, és a formája az alapgondolatát. Más szóval, Marino egy grandiózus metonimiaként képzelte el költeményét, ahol a látszólagos tartalom – Adonisz metamorfózisa – a költemény formájává válik.”

*ekphrasisként*, a végzet csarnokainak díszítéseként jelennek meg.<sup>22</sup> Marino kedvelt költői eszközei, az *ut pictura poesis* és az *ekphrasis* alkalmazása szintén az időtlenség vagy a megállított idő benyomását keltik.<sup>23</sup> Az eposz cselekménye a történelmen kívül zajlik, egyszerre a történelem közben, előtte és utána, ezért is lehet a béke eposza, ami a Marinót előszóban méltató Jean Chapelain szerint az *Adone* legnagyobb, műfajteremtő újdonsága.<sup>24</sup> Marino műve egyé-  
síti magában a tragédiának és a komédiának megfelelő epikus műfajokat, és ezért azok fölött áll, mondja Chapelain. De ez az új műfaj a heroikus *Szigeti veszedelemnek*, mely történeti térben és időben, tradicionális epikus keretek közt játszódik, csak ornátust adhat, szerkezetet nem. Chapelainnál a költészet a történetírás felett áll, mert a valószínűség nagyobb hitet teremthet, mint az egyszerű – igaz vagy hamis – elbeszélés; az igazság nem is tartozik a költészet lényegéhez. A valószínűség „könnyed benyomása” (*facile impression*) a költészet lényege, valóságreferenciát ehhez esetleg az allegória adhat.<sup>25</sup> Zrínyitől távol állt volna egy ilyen kijelentés, ahogy az a *Syrena*-kötet előszavából is látható. Bírálói az *Adonét* kitérők összevisszaságának („farragini di digressioni”), madrigál költeménynek („poema di madrigali”) nevezték, és védelmezői csak azzal tudtak érvelni, hogy a művet nem folyamatosan, elejétől végéig, hanem itt-ott beleolvasva kell élvezni<sup>26</sup> – ezt a fajta élvezetet követi Zrínyi Marino-használata is.

<sup>22</sup> Ld. még IX, 170–176 (a forrás körül úszó hattyúk jövődöbéli költők lelkei); X, 67 (az Idő barlangjában a négy Szent Ágoston-i birodalom áll hölgyek alakjában). A X, 153–159 versszakokban, az égi Múzeumban viszont Adonisz már azt panaszolja, hogy a földön elvesztek Petronius, Naevius, Gallus, Tuca és más római szerzők művei – tehát mintha a 17. században járnánk. Viszont utána nem sokkal ismét jövőként jelenik meg a múlt (X, 164–165). Az Adonisz emlékére rendezett ünnepi játékokon a Marino-korabeli olasz famíliák mitológiai álnéven vesznek részt, előtte viszont a költő a múlt homályának elsz-  
latásához az Időt invokálja (XX, 28).

<sup>23</sup> George KURMAN, *Ekphrasis in Epic Poetry*, Comparative Literature, 26, 1974, 3.

<sup>24</sup> Jean CHAPELAIN, *Lettre ou discours de M. Chapelain a M. Favereau...*, portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino, Párizs, 1623, iii–iv. Így értelmezi SZÖRÉNYI László is: i. m., 58. A marinói békéről, és az általa jóval később, a 17. század közepén, a klasszicizmus uralma idején kiváltott reakciókról ld. Françoise GRAZIANI, *De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix: contamination et renouvellement du genre de l'Arioste à Marino*, Revue de littérature comparée, 1996, 475–486.

<sup>25</sup> CHAPELAIN, i. m., vii.

<sup>26</sup> „si leggesse non filatamente da principio alla fine, ma a squarci in qua e in là”: Tommaso Stigliani *Occhiale*-jából (1627) idézi Franco CROCE, i. m., 100.

*Az eposzi hős isteni igazsága*

A kor nagy eposzai és az epigonnak nevezett eposzi termés nagy része győzteseket énekeltek meg. Talán Marino előtt nem is írtak vesztesekről eposzt olaszul: Marino ebben is újítani tudott, bár újítását nem fejezte be.<sup>27</sup> A betlehemi gyermekmészárlás, a *Strage degli innocenti*, és a Jeruzsálem lerombolása, a *Gerusalemme distrutta* isteni machinájának kidolgozottsága jól mutatja, mekkora problémát jelentett számára a vereség epikus témává emelése.<sup>28</sup> A *Stragéban* még az ördög önálló indulatának tulajdonítja az emberi gonoszság és bűn létét a világban: Lucifero buzdító beszédét (1, 28–) a pokolfajzatokhoz a *Szigeti veszedelemben* Alderán visszhangozza majd (ő hasonlóan önálló pokoli cselekvő, mint Lucifero, de Nagy Ali rendre igazítja és elmondja neki a végzetet). Mikor a megszemélyesített Pietas könyörög a *Stragéban* a semmit nem ártott betlehemi gyermekek üdvéért, Isten részletesen védelmébe veszi a történeendő eseményeket: először elmondja, mennyire szereti leányát, Pietast, majd, hogy a bűnbeesésig mennyi mindent megtett az emberért, „Del teatro del mondo illustre imago”, aki a világ színházának fényes képe maga is, majd rátér, hogy szükség van a megváltóra és az új egyházra, emiatt nem változtatja akaratát: „Figlia ciò non posso, né voler voglio” – Lányom ezt nem tehetem, és nem is akarom akarni. A lemészárolandó gyermekek jutalma az lesz, hogy sérelmük dicsőségükké válik majd: „l’oltraggio in gloria torni”, és szép invencióval szólván, mennyei életük végtelen fonalát halhatatlan párka fogja fonni. Isten persze válaszában elsziklik a kérdés felett, hogy ehhez mért épp a betlehemi gyermekek véres és vérlázító halálára van szükség, melyet Marino oly kidolgozottan és hatáskeltően (anyja melléről levágott fejű gyermek; falhoz csapdosott gyermek, akinek szájából és orrából agyvelő és vér folyik; anyja mellének serlegéből vért ivó gyermek stb.) mutat be a harmadik és negyedik énekben.<sup>29</sup> Talán Zrínyi is érezte ezt a problémát,

<sup>27</sup> A vesztesekről szóló eposzok Lucanusszal kezdődő hagyományáról ld. David QUINT, *Epic and Empire*, Princeton, 1990, 131–209.

<sup>28</sup> A hivatkozott kiadások: a *Stragéhez*: Giovanni Battista MARINO, *Dicerie sacre – La strage degli innocenti*, kiad. Giovanni POZZI, Torino, 1960; a *Gerusalemme distruttához*: *La Strage de gli innocenti del Cavalier Marino, Della Gerusalemme distrutta canto settimo...*, Venetia, Giacomo Scaglia, 1633. (OSZK 811397) Marzio PIERI *Gerusalemme distrutta* kiadásához sajnos nem jutottam hozzá: *Gierusalemme distrutta e altri teatri di guerra*, Parma, 1985.

<sup>29</sup> Marino borzalmas (*orribile*) jeleneteinek ikonográfiai és szellemi hátteréről ld. Elizabeth CROPPER, *Marino's „Strage degli innocenti”: Poussin, Rubens, and Guido Reni*, *Studi secenteschi* 33, 1992, 137–164, főleg 147–152 és Willi HIRDT, *Zwischen Abscheu und Ergötzen. Vom Mythos der La Strage degli Innocenti: Guido Reni, Giambattista Marino und Barthold Heinrich Brockes*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 245, 2008, 107–129.

mert mikor a *Szigeti veszedelem* első énekében a marinói Pietas szerepében fellépő Michael arkangyal teszi fel ugyanezt a kérdést Istennek, ő egyszerűen annyit válaszol: titok (I, 26–27).

A másik, töredékes eposz, a *Jeruzsálem lerombolása* együtt született a *Betlehemi gyermekmészárlással*, ezt mutatja a számos közös versszak, mely mindkét eposzban megjelenik. Itt már Isten haragja, nem a Sátán indítja a cselekményt: fia megölése és a zsidók bűnei miatt Isten elhatározta Jeruzsálem lerombolását a rómaiak által, de Dávid király megkéri Szűz Máriát, hogy járjon közbe Jézusnál (tehát összesen három lépcsőn át), aki végül is eléri Istennél, hogy Isten megkönyörüljön Jeruzsálemre – időlegesen.<sup>30</sup> Az isteni döntést a város lerombolásáról Mihály arkangyal viszi el Titus császárhoz, ahogy Zrínyinél is Gábel helyett Mihály száll le a pokolba az eposz elején. Az eposz töredék, a 92 stanzas hetedik ének lett kiadva belőle 1626-ban. Zrínyi Isten indítékainak bemutatásánál tudta hasznosítani: a zsidó nép bűnei hasonlóak a magyarokéhoz, mint azt már Kardos Tibor bemutatta, és ezenkívül sokat vett át a mennyországi jelenetekből, a XV. énekben.<sup>31</sup> Itt is van azonban egy furcsa momentum: a kiválasztott népet a Sátán csapatai támogatják Isten ostroma, a rómaiak ellen, hogy ezáltal szerezzenek több lelket a pokol számára. Az eposzt Marino nem fejezte be, sok más életrajzi ok mellett talán azért, mert ezt a gondolatmenetet követve Jeruzsálem, mikor elnyeri végső büntetését, inkább Szodomára és Gomorára hasonlított volna, mint az eljövendő mennyi Jeruzsálemre, és ez az eposznak az udvari életre vonatkozó áthallásaival együtt bántóan hathatott volna az udvari közönség számára.<sup>32</sup> Másrészt, a Josephus Flavius által leírt, túlságosan közismert történelmi tények nem tették lehetővé számára azt, hogy Jeruzsálem bukását megváltásként, ne pedig a pogány istenek győzelmeiként értelmezze.<sup>33</sup> Zrínyi tehát a vesztesek eposzábanak megírásához az ártatlanok feláldozásának tézisével s az isteni büntetés szigorát a *Betlehemi gyermekmészárlásból*, az isteni büntetést magát és Mihály arkangyal küldöttségét a *Jeruzsálem lerombolásából* veszi. De a Je-

<sup>30</sup> A két megoldást kombinálta Jean Chapelain saját eposzában, az 1656-ban megjelent *La pucelle*-ben, amely az orléans-i szűz történetét dolgozza fel. Ugyan Isten haragszik a franciák bűnei miatt, de az angolok támadását az ördög maga szervezte, aki még egy fűriát is merészel Mihály arkangyal ellen küldeni. Jeanne d'Arc Isten villáma az ördög ellen. (Ld. Jean CHAPELAIN, *La pucelle*, Párizs, 1656, 48, 107, 55.) A *La pucelle* történetét (szakirodalom alapján) ismerteti VAJDA György Mihály, *Az orléans-i szűz: a téma irodalmi változatai*, Bp., 2003.

<sup>31</sup> KARDOS Tibor, i. m., ItK, 42, 1932, 161–163, 261–266. Egy érdekes egyezés elkerülte a figyelmét: a XV, 33 forrása a *Gerusalemme distrutta* 24. versszaka.

<sup>32</sup> Más szemszögből ld. Angelo COLOMBO, *Appunti sulla Gierusalemme distrutta. Vestigia di un insuccesso mariniano*, Studi secenteschi 33, 1992, 93–134.

<sup>33</sup> Ezt a megoldást Zrínyi találja meg Szigetvár esetében, de hogy az eposz jól működjék, szükség van az 1651-es eposz olvasóira: csak ők általuk teljesebben be a megváltás.

*ruzsálem lerombolásának* római kardokban bizakodó Istenét (21) már nem veheti át Marinótól Zrínyi (furcsán hatna, ha Isten Szulejmánt biztatná kemény bosszúra), ezért van szükség Alettóra és Szelimre, Szulejmán álomlátására, amely vagy Cortesius eposzából vagy a *Betlehemi gyermekmészárlásból* származik.<sup>34</sup>

Máshol is felfigyelhetünk arra a jelenségre, hogy Zrínyi elveszi az ördögök és a Sátán önálló cselekménykezdő lehetőségét. Ismeretes, hogy Demirhám és Deli Vid hitszegéssel végződő második párbajában, a XI. énekben Zrínyi Argante és Raimondo párharcát követi a *Megszabadított Jeruzsálem* hetedik énekéből. Deli Vid olyan jól küzd, hogy a törökök rettegni kezdenek, és Zrínyi epikus aposztrofával szólítja meg Demirhámot:

Demirhám, ez volna néked végső órád,  
Hogyha megtarthatná török fogadását,  
De ő meg nem tartja sem hitit, sem szavát,  
Ihon most is megszegi eskütt mondását. (XI, 74)

Tasso ugyanígy, aposztrofával szól Argantéhoz:  
Argante, il tuo periglio allora tal era,  
quando aiutarti Belzebù dispose.  
Questi di cava nuve ombra leggiera  
(mirabil mostro) in forma d'uom compose;  
e la sembianza di Clorinda altera  
gli finse... (7, 99, 1–6)<sup>35</sup>

A legfontosabb különbség a két részlet között Belzebub sátáni akaratának eltűnése: Zrínyinél Amirassen önálló szándékából, szégyenérzetből szegi meg a párbaj feltételeit, Tasso ehhez igénybe veszi a Clorindává változott Belzebubot is, aki Oradinót buzdítja esküszegésre.

*Teodícea a 17. századi eposzban: Cagnoli, Marinella, Sarrocchi, Bracciolini*

Érdemes megnézni, hogy néhány más „vesztes” eposz miként próbálta összeegyeztetni Istent, hősei magasztosságát és bukásukat. Belmonte Cagnoli

<sup>34</sup> SZÖRÉNYI, i. m., 28 és KARDOS, i. m., 484. A Cortesius–Marino-kérdés még nincs eldöntve.

<sup>35</sup> „Argante, ily nagy veszélyben forogtál, / mikor Belzebub segítsége megjött, / Ez úgy döntött, hogy emberire formál / (mily csodaszörny!) egy könnyűárnyú felhőt. / Mintául a fennkölt Clorinda szolgál...” (Hárs Ernő ford.)



*Aquilea lerombolása* címmel adott ki 1625-ben egy eposzt, én az 1628-as átdolgozott második kiadást olvastam. Attila ostromolja Aquileát, közben – talán a Tasso körüli viták hatására – sok arioszteszk kaland történik, a főszereplők különféle *meravigliák* (csodás események) megtétele, és egymás keresése során bejárják Európát és a Közel-Keletet, majd Attila az eposz végére lerombolja a várost. A tassói imitáció jelenlétét mutatja, hogy a szerző a kiadás végére mintegy húsz versszakos összehasonlító táblázatot illeszt, melyben az általa legszebbnek ítélt imitált versszakait méri össze a megfelelő Tassostanzákkal. Az eposz elég egyszerűen fogalmazza meg a Marinót és Zrínyit oly komolyan foglalkoztató isteni igazság szerepét: Aquilea lerombolásának az értelme az volt, hogy megépülhetett Velence, melyet az eposz XVI–XVII. énekében Nagy Szent Leó pápa álmaként részletesen le is ír. Isten büntetéseként csapnak le a hunok Aquileára, de mindezt nem a szerzői hang, hanem Leó pápa prédikációja tudatja a szereplőkkel, akik ennek ellenére nem sok hajlandóságot mutatnak Aquilea megsegítésére (a nagy keresztény hős Lucenziót pl. szerelmének, a pogány Ismeriának kell visszaküldeni Aquileába, hogy most már ne őt kövesse). *Meravigliák* bőven találhatók (pl. egy szent levágott feje alaposan rájleszt a hunokra, mikor beszélni kezd – 2, 29; Ismeria, a női főszereplő nagy küzdelmet folytat egy sárkánnyal – 5, 95–125; és különösen emlékezetes Avis, a levágott orrú királylány epizódja – 8, 1–31<sup>36</sup>), de *deus ex machinával* egyáltalán nem találkozunk, Isten egyáltalán nem jelenik meg a cselekmény során: amikor a klérus segítségért imádkozik, csak a kórus másik oldala felel neki az énekben (4, 49). Ezzel persze nem azt akarom sugallni, hogy ez egy komikus eposz: nagyon is komoly a Riminiből Aquilea segítségére induló csapat részletes leírása, melyben nyilván a 17. századi rimini családok szerepelnek, de általában mintha inkább Fortuna irányítaná a cselekményt, akit Attila a *Szigeti veszedelem* török ifjújához hasonlóan dalban énekel meg egy ikonografikus leírás keretében.

Meglepő azonban, hogy még Fortuna is milyen kevés szerepet kap: a *fatum* vagy *fortuna* szavak helyett a szerző ilyen megfogalmazásokat használ: „non teme d'improviso o d'altro male” (13, 10 – „nem fél a váratlantól vagy más bajtól”), és *fortuna* szerepét az epikus szótárban a lírai *speranza*, *speme*, a remény veszi át. Hogy nem alaptalan hiányérzetünk, bizonyíthatja, hogy a kortárs Margherita Sarrocchi *Szkanderbég*-eposza előtt a következő figyelemztetés található: „Ebben a *Szkanderbég* című költeményben többször megtalálható a *Fatum* vagy *Fortuna* kifejezés, mely egyáltalán nem arra utal, hogy a valóságban létezik a végzet szükségszerűsége, sem pedig, hogy a Fortunának bármilyen személyes léte lenne, a Fortunán egyszerűen az akcidente

<sup>36</sup> Ez a történet a magyar–hun gestákból jól ismert Jordanes krónikájára mehet vissza, ahol Gaiseric vandál király teszi ugyanezt fia, Huneric vizigót feleségével (*Getica*, 36).

értjük, melyek vagy megtörténhetnek, vagy nem az emberi életben, a Fatumon pedig az Isteni Gondviselést, mindkét esetben abban az értelemben, melyet ennek a dicsőséges Szt. Tamás tulajdonít.”<sup>37</sup> Ugyanezt a figyelmeztetést találjuk meg Lucrezia Marinella 1605-ben megjelent pásztori regényének bevezetőjében is, miszerint a Fátum, Fortuna, Sors és más szavak mind csak az Isteni Gondviselés szolgálaként szerepelnek a műben, nem valós erők.<sup>38</sup>

Cagnoli eposzához hasonlóan egy másik velencei eposz, Lucrezia Marinella *L'Enrico ovvero Bisantio acquistato*ja (Henrik, avagy Bizánc elnyerése, 1635)<sup>39</sup> is meglehetősen célelvű: az eposz célkitűzése, hogy Velence, azaz Enrico Dandolo elfoglalja Bizáncot, és a hajóépítés leírásával már el is indítja a cselekményt. Bár Enrico Sion megszabadítására indulna keletre (1, 28), de Alessio elűzése Bizáncból bosszúra készíti és céljának elérését csak fúriák és ellenséges varázslók hátráltatják, nagyobb pokoli tanács vagy szándék nélkül. A XVII. énekben Orontét, a görögöket segítő hőst Araspe képében biztatja egy fúria a velenceiek táborának lerombolására, majd a XIX. énekben a többször ármánykodó Eson mágus idéz szellemeket (57–70), melyek mindenki szeme elé azt varázsolják, ami neki a legkedvesebb, de Isten oldaláról hiányzik a közbeavatkozás, *deus ex machina* helyett inkább csak varázslásokat találunk (pl. X. ének; 25, 47–53).

A már említett eposzírónőnél, Margherita Sarrocchinél is hiába keressük a földi cselekménnyel párhuzamos isteni szférát. A mű M. Barletio Zrínyi-nek is meglevő Szkanderbég-életrajzából merítette cselekményét. Az *in medias res* induló cselekmény előzményeit egy, az elbeszélőtől nehezen megkülönböztethető követ mondja el: betegsége és *pietasa* miatt keresztény hitre tért Szkanderbég (aki Alessandro néven szerepel; II, 26–27). Innen indul a cselekmény: Szkanderbég bezárkózik Croia várába, ahol Amurát szultán ostrom alá veszi 160000 katonával, majd Murát meghal a végső csatában. A cselekmény isteni szándék nélkül indul, hosszabb, földön kívüli jelenetet találunk

<sup>37</sup> *La Scanderbeide*, alla Principessa Giulia d'Este, Roma, 1623. A hölgyet Tasso dicsérte, Galileo barátja, Marino szerelme volt, de Marino szakításuk után az *Adoné*-ban szarkának nevezte, és az irodalomtörténet így őrizte meg emlékét. Sarrocchi állítólag egy predestinációról szóló értekezést is írt, mely kiadatlan maradt: Ld. Antonio FAVARO, *Amici e corrispondenti di Galileo Galilei*, Atti del Reale Ist. Ven. ser. VII, 5 (1893–94), 553 és Nadia VERDILE, *Contributi alla biografia di M. S.*, Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli N. S. 62, 1989–90, 168.

<sup>38</sup> „Benché si trovino alcuna volta in questa opera questi nomi di Fortuna, Sorte, Fato, Destino, Caso, Stella, ed altri simiglianti: nondimeno sempre si ha da sapere che la compositrice ha usate tali parole solamente per ornamento, e vaghezza del di lei ragionamento, e non perché ella creda, che queste sieno Potenze che abbiano alcuna potestà sopra la volontà nostra, se non in quanto che sono ministre, ed ancelle della Divina Provvidenza.” Lucrezia MARINELLA, *Arcadia felice*, bev. Fr. LAVOCAT, Firenze, 1998, 3.

<sup>39</sup> Velence, Ghibardo Imberti, 1635. Pld. OSZK 324 105.

azonban akkor, amikor a szultánnal párbajra készülő Szkanderbég elméje felemelkedik az égbe (VIII, 43–61). De az albán hős nem érintkezhet *soliloquium* formájában Krisztussal vagy Istennel, ahogy azt a *Szigeti veszedelem* második énekében Zrínyi teszi. Őrangyala kíséretében egy egész barokk udvartartáson kell keresztülmennie: Hit, Remény, Szeretet, majd az angyalok serege fogadják. A „gran Motor”, az első mozgató Isten közelébe azonban nem kerülhet,<sup>40</sup> csak a kiszűrődő harmóniát hallja. Isten az elrendelését, ti. hogy melyik keresztény hős álljon ki párbajra, csak Mihály arkangyalnak mondja el titokban, akit Sarrocchi a birodalom miniszterelnökének nevez. Isten azonban nem szólal meg, a választ csak arcáról olvassa le Mihály, és Mihály nem is mondhatná el az őrangyalnak, aki aztán a történeteket elmeséli a királynak.<sup>41</sup> A IX. ének elején felébredő Szkanderbég nem is érti, mi történt vele, és szerzőnők kommentárja elég cinikus a földi szenvedéseket illetően: minél több a földön a baj és a jaj, annál több lesz az öröm az égben, ahogy a hideg, havas telet is nagy termés követi.<sup>42</sup> Isten (vagy a véletlen?) csak egyszer segít a croiai ostromlottakon, mikor az örmény király halála miatt a szultán csapatokat von el az ostromtól (11, 67–68), de nyilvánvaló, hogy itt sem közvetlenül az eposzi cselekménybe avatkozik. Egy másik alkalommal Mihály arkangyal tekint végig a földön a hagyományos isteni „szemfordulás” helyett, leszáll, és ráveszi Marcellót, hogy szabadítsa ki a keresztény Vacontét (14, 31–48). Az égi udvar részletező megjelenítése, Isten közvetett megismerésének hangsúlyozása talán magára Tassóra vezethető vissza, aki a *Gerusalemme conquistata* megírásánál több helyen is felhasználta Areopagita Dénes (Dionysius Areopagita) *Égi hierarchiáról* (De caelesti hierarchia) és *Misztikus teológiáról* (De mystica theologia) írt műveit.<sup>43</sup>

Csak az olyan klasszicizáló eposzoknál marad meg a cselekmény isteni szintjének integritása, mint a Vergilius-követő Francesco Bracciolini *La Croce racquistata*-ja. A történet az ellenreformáció egyik kedves témája: Hérakliosz bizánci császár visszaszerzi Khoszroész perzsa királytól a Keresztfa Jeruzsálemből elrabolt darabját (Magyarországon Elias Berger írt ugyanerről epikus

<sup>40</sup> „Forse auien ch’infinito, e sol perfetto / Dio sol hà il tutto suo sauer compreso, / Né penetrar le menti ad altri è dato, / Poi che fornito è ciaschedun creato.” 8, 45.

<sup>41</sup> „Apre in secreto in tanto suo pensiero / A Michele appo Dio nuncio primiero” (8, 49); Mihályhoz szólva: „Tu che non pur ne l’infinito vero, / T’interni, mà di lui nuncio felice / E ministro primier se’ del suo Impero”; Mihály szavai: „Ben nel volto di lui, disse Michele / Ch’opra, e sà il tutto, il tutto io viddi espresso, Mà non però ch’ad altri io lo riuole / Senza mandato suo m’hà Dio concesso.”

<sup>42</sup> „Che’n terra quantopiù di pene e doglia, tanto in Ciel poi più di diletta s’hanno” (9, 3).

<sup>43</sup> Ld. Maria Teresa GIRARDI, *Tasso e la nuova ‘Gerusalemme’, Studio sulla ‘Conquistata’ e sul ‘Giudicio’*, Napoli, 2002; és végén (265–276) a táblázatot: Materiali dell’incremento narrativo.

költeményében).<sup>44</sup> Itt az Aeneas (azaz Hérakliosz) ellen folyamatosan ágáló Juno helyét Hidraus és Folastro démon veszi át. Szent Heléna (Nagy Konsztantin császár anyja, aki a cselekmény előtt mintegy 300 évvel halt meg) az *Aeneis*-beli Vénuszhoz hasonlóan pajzsot hoz Hérakliosznak, melyen Lukács evangélista a Megváltó mennybemenetelét ábrázolta (VI. ének), és ezelőtt, ahogy az *Aeneis*ben Aeneas anyja is, Szent Heléna ígéretet kap Istentől, hogy Hérakliosz győzni fog. (Szent Heléna és Vénusz szerepazonossága jó példája az allúzív játékoságnak: égi és földi szerelem jelképei!) Ez a pajzs egyébként különleges eszköz, alkalmas arra, hogy felfedje a démonokat a táborban, és kétkötetnyi leírás tartozik hozzá (ld. 17, 1–28). (Bracciolini egyébként különösen vonzódik a technikai *meravigliák*hoz: a 23. énekben a pogány Gersamo mérnök parabolikus tükröt épít, hogy felgyújtsa a keresztény tábor, de ekkor – Nisus és Euryalus módjára – Alceste és Elisa kitör és összetörik a tükröt.) Hidraus és Folastro démonok leleplezése után Plutó, az alvilág fejedelme már megszemélyesített démonokat küld a keresztények ellen: a Csalárdságot (Inganno) és a Gőgösséget (Superbia), Isten ezért inkább új védangyalt jelöl ki Hérakliosz számára (XI–XIII. ének). Amikor a pogányok megölik a keresztény csapatot támogató szentet, Anasztázuszt, a Paradicsomban menő lelke eléri Istennél, hogy a keresztények nyerjenek és az angyalok űzzék el Hérakliosz táborából az Éhséget és a Pestist. Ebből a részletből is látszik, hogy Bracciolini Istene inkább a mérlegével sorsokat összemérő Zeuszhoz hasonlít, aki pillanatnyi szándéka szerint dönt, nem pedig Zrínyi, Tasso vagy Vida eleve elrendelő, mindent előre látó Istene. Az angyalok és ördögök Bracciolini eposzában az emberi küzdelem aktív résztvevői, erősebb, de nem transzcendens szereplők. Zrínyinél és Marinónál ezzel szemben az égi és a pokoli erők párhuzamos égi síkon harcolnak meg küzdelmüket, emberekkel csatába nem bocsátkoznak.<sup>45</sup> Egy ilyen párhuzamos égi jelenetet találunk Bracciolininél is: az utolsó, harmincötödik énekben, a győzelem után Hérakliosz azt álmodja, hogy apja az égbe vezeti, és ott látja csak az angyalok és démonok harcát.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Elias BERGER, *Rapsodiae de cruce insignis regni Hungariae*, Olomóc, 1600, 1. ének. Bracciolini eposzáról ld. Massimiliano ROSSI, *Francesco Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto Mediceo della croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche*, Studi secenteschi 42, 2001, 211–276.

<sup>45</sup> Ahogy a *Szigeti veszedelem* kezdetén is párhuzamosan, égen és földön, indokolja meg a Zrínyi, hogy miért fordul Szulejmán épp Szigetvár ellen: egyrészt Zrínyi imája és Krisztus hatására (II, 78–86), másrészt Szulejmán indulata (III, 2–3) miatt, majd az eposz végén is a pokoli sereget az angyalok verik vissza, a törökökkel pedig a szigetiék harcolnak.

<sup>46</sup> Az angyalok és ördögök küzdelmét egész eposza témájává emelte Tasso kortársa, Erasmo di Valvasone *Angeleidéjében* (1591), mely arról híres, hogy Milton talán innen vette az *Elveszett Paradicsomban* a lőfegyverek használatának ötletét (ld. Stella REVARD, *The War*

*Az ekphrasis: Chiabrerától Zrínyiig*

Nem csak az epikus végzet szemléletében tér el Zrínyi eposza a kor itáliai epikus költeményeitől. Ha alapvető különbséget keresünk Ariosto és Tasso és a 17. századi eposzok retorikai eszközei között, talán a legszembevetőbb az ekphrasisok és az emblematizmus elterjedése.<sup>47</sup> Bracciolini eposza, ahogy a 16. és 17. század eposzainak túlnyomó többsége, dinasztikus eposz: Herinta és Batrano törzsökéből születik a Medici-család (XX. ének, Herinta álma), ezért Niceto, a keresztények másik szentje, hosszas leírásban mutatja be egy domborművön a Medici-család eljövendő tetteit Herintának. A Medici-címert Batrano hozza létre, mikor az utolsó ütközetben, Armallo legyőzése után védangyala befejezi a címerképet (33. ének). A Keresztfa története részletesen le van írva Hérakliosz apjának, Héraklionnak a sírján (21. ének).<sup>48</sup> Ehhez hasonlóan a Károly Emánuel szavojai uralkodó megrendelésére készült *L'Amedeide*, Gabriello Chiabrera eposza, természetesen a család eredetének leírásához felhasználja a címer ikonográfiáját. Sarrocchi és Cagnoli eposza azonban még tovább megy: az enumerációk során az ismeretlen hősokeket általuk kitalált címerekkel látják el, melyek mind a korabeli impréza- és emblémaalkotási divatot követik.<sup>49</sup> Nem kell persze bonyolult imprézákra gondolni, sokkal inkább csak az eposzi címergyár sorozattermékeire: a pogány Bleda címere egy farkas, mely épp bárányt mardos, Panduttoé egy párdúc, mely szarvast tép, a kun Asceltoé könnyező krokodil, Zanardo királyé mézet lopó medve, vagy a keresztény táborban ravasz rókát, kacsára leső sólymot látunk.<sup>50</sup> A *Megszabadított Jeruzsálemben* a pajzsléírás még nem lépi túl az eredetmonda kereteit (17, 66–81), és Tasso csak egyetlen képi leírást említ eposzában (Armida kertjének kapuja: 16, 2–7). Marino után azonban mindent eláraszt az *ut pictura poesis* gondolat: figyelemre méltó, hogy ez semmilyen formában nem jelenik meg Zrínyinél. Nem ismerjük meg az eposzból a várvédő Zrínyi címerét, és még egy dombormű-, pajzs- vagy szőnyeg-

*in Heaven: Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*, Ithaca, Cornell, 1980, 151–53, 184–190). Zrínyinek Erasmo egy másik, kutyatenyésztéssel és vadászattal foglalkozó mitológikus tankölteménye volt meg (*La caccia*, 1602), amelynek egy részlete némiképp rokon a VIII. ének Hajnal-allegóriájával (vö. *La caccia* II, 8–10).

<sup>47</sup> Az ekphrasisról a reneszánsz irodalomban ld. Page DUBOIS, *History, Rhetorical Description and the Epic, From Homer to Spenser*, Cambridge, 1982, 71–94.

<sup>48</sup> Az eposzban szereplő fiktív genealógiákról ld. Massimiliano ROSSI, *Francesco Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto Mediceo della croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche*, Studi secenteschi 42, 2001, 211–276.

<sup>49</sup> Ld. Filippo PICINELLI *Mondo simbolico*-ját, mely tárgyak szerint csoportosítja a lehetséges devizákat, enciklopédikusan csoportosítva azokat az emblémákat, melyekkel életében találkozott. (Milano, 1635, bőv. kiad. 1670)

<sup>50</sup> Példáim Cagnoli eposzában II. énekéből származnak.

leírást sem találunk. A *Szigeti veszedelem* elején a Pokolba követként küldött Mihály arkangyal marinói mintája, a *Gerusalemme distrutta* Mihály arkangyala olyan arany pajzzsal érkezik Titushoz, amelyre a Sátán és lázadása van felmetszve (74): Zrínyinél ebből semmi sem marad, az *ekphrasis* momentumra elvész. Az *ekphrasis* egyik legfontosabb funkciója a 16–17. századi epikában a művészet és valóság viszonyáról való elmélkedés, ahogy azt Tasso *ekphrasisa* is kijelenti a rejtőzködő, észrevehetetlen művészetet dicsérve (16, 9: „l’arte, che tutto fa, nulla si scopre”), Marino *Adonéjában* pedig szinte megszámlálhatatlan sokaságban találunk ilyen megnyilatkozásokat. Zrínyinél, talán az elképzelt magyarországi közönség ízlésének engedelmességgel, nem találunk olyan kijelentéseket, amelyek a művészetet a valóság rangja fölé emelnék.

*A csoda (meraviglia) a Természet leánya és utánzója: Scipione Errico*

Hasonló a helyzet a kortárs eposzok más csodálatkeltő elemével, *meravigliájával* is. A *meraviglia* az a varázstükör, amiben az alkotás túlszárnyalhatja a természetet.<sup>51</sup> Sokféle eszköz szolgáltathatja ezt a káprázatot. A földrajzi grandiozitás igénye szinte minden eposzban megvan, a humanista-latin költészet partleírásai (*ora maritima*) hagyománya lankadatlanul erősít minden egyes seregszámolt. Marinella hosszasan írja le a hajóhad útját a Boszporuszig eposza első énekében, Cagnoli, a másik velencei eposzíró szintén végigsorolja a dalmát tengerpart városait, beleértve az uszkokat is, akik Attila idejében még aligha háborgatták a hajózókat (I, 55–88), majd Athén hosszú dicséretén át érkezik meg Konstantinápolyba. Ismeria, az egyik főhősnő, szerelme után bejárja a Duna mentét, Komárom, Pozsony, Pest és Buda sem marad el, de Győr akkor még nem létezett.<sup>52</sup> Marinella eposzában még a Maros menti székelyek, vad hegyi nép (*genti alpestri e fere*), a hunok leszármazottai is előkerülnek (22, 52), mikor Enricót égi szekér ragadja el, és Afrika városai után Európát is ismerteti. Scipione Errico *Lerombolt Babilonjában* a csatatérre az Északi sarkról visszatérő Halone utazása alkalmat ad, hogy Babilonig megismerjük a jelentősebb városok nevét (6. ének). Zrínyinél – tudjuk – az első ének török seregszámoltája inkább machivellista történeti tanulságok tükrénél funkcionál, mintsem retorikai díszítőelemként. A tudós leírások is igen

<sup>51</sup> Luca Cangiassi önarcképére: „Luca, Luce de l’arte, ond’ha possanza / il falso al ver far scorno, e meraviglia, / che di Natura imitatrice e figlia / spesso la madre e sua maestra avanza: in qual magico specchio, oltr’ogni usanza / fermasti intento le furtive ciglia / per formar del tuo volto, a cui somiglia / senza mentir la natural sembianza?” G. B. MARINO, *La Galeria*, ed. Marzio PIERI, Padova, 1979, I, 188.

<sup>52</sup> „Comar vede, e Passonia, e Buda, e Pesto. Non v’era il forte ancor né Ghiauarino”, V, 16.



népszerű *meravigliák*: Marinella az árapály működését írja le részletesen az Adrián (7. ének), Marino *Adonéjában* a távcső, Galileo és Kolumbusz Krisztóf híres dicséretét találjuk (10. ének), Proserpináról szóló idilljében pedig a szelek barlangokban való keletkezését ismerteti. Ezek a tudományt dicsőítő részletek az antik és középkori eposzmagyarázatok egészen a 18. századig népszerű *integumentumait*, rejtett természettudományos vagy morális allegóriáit imitálják, amelyek szerint Homérosz és Vergilius a fikció mögé tudós tartalmat rejtett. Zrínyi eposzi célkitűzésétől nyilvánvalóan idegen volt ez a fajta filozófus-költői szerep, és különösen az a fajtája, amikor az elrejtett filozofikus bölcsességet nem az olvasói recepció, hanem maga a költő hozza létre művében, mintegy megelőlegezve a hagyomány munkáját.

A *meraviglia* egyetlen gyakori eszköze, amit a 17. század első felének eposzaiban és Zrínyinél is megtalálunk, a transzcendentális eseménysík, és ennek különféle topikus eseményei és leírási módozatai: az égi szereplők, a pokoli mágia és a varázslás. Zrínyi varázsló Alderánja, Demirhám fivére, közvetlenül Scipione Errico *Lerombolt Babilóniájának* varázslónőjéből, Bessanájából vezethető le, akinek a férfi alakváltozatát hívják ugyanígy.<sup>53</sup> Zrínyi még fokozza is a varázslat által keltett csodálatot. Erricónál meglehetősen nagyvonalúan van leírva a mágia folyamata: Alderán szeméből pokoli őrület sugárzik, félelmetes vesszőt vesz kezébe, majd a köznép számára ismeretlen szavakat mond és vonásokat tesz, és ezzel tudja lerombolni a keresztény ostromtornyokat (11, 29).<sup>54</sup> Ezt követően a pokoli sereget egy könyv segítségével idézi meg (11, 37–40). A *Lerombolt Babilónia* Alderánjának közvetlen előzménye, Tasso Ismeno varázslója is csak egy kört rajzol az ördögidézéshez, amelybe egyik lábával beleáll, majd háromszor fordul keletre, nyugatra, és háromszor rázza meg pálcáját az ördögidézéshez. Zrínyi itt láthatóan ver-

<sup>53</sup> Scipione Errico Marino egyik első követője volt, az első marinói idillek megjelenése (1607) után néhány évvel már közzétette saját idilljeit (1611). A *Babilonia distrutta* (1623) egy kísérlet a marinista elbeszélői nyelv eposzi alkalmazására, és ezzel még magát Marinót is megelőzte, akinek *L'Adonéja* nyomtatásban csak 1624-ben lett elérhető. Az utóbbi években öröndetes módon megszáporodtak a kutatások Errico körül: ld. Rosario CONTARINO, *Scipione Errico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma, Treccani, 1993; Daniela FOLTRAN, *Calliope ed Erato: stile e struttura nella Babilonia distrutta di Scipione Errico*, Schifanoia 26/27, 2004, 39–99; Venera MUNAFÒ, *Cultura e letteratura nei poemi degli epigoni della Gerusalemme liberata: Errico, Balli, Nozzolini*, Dottorato di ricerca, Univ. di Sassari, 2009 (Errico eposzáinak modern kiadásával!). Errico az 1640-es évek közepén szoros kapcsolatban állt a velencei Gian Francesco Loredannal, az Accademia degli Incogniti tagja lett, és Velencébe is költözött. Ld. Monica MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630–1661)*, Firenze, Olschki, 1998. Zrínyi feltételezhető kapcsolatára az Accademia degli Incognitivel: BENE Sándor, *A Zrínyi-testvérek az Ismeretlenek Akadémiáján*, ItK 97, 1993, 650–668.

<sup>54</sup> DERÉNYI, i. m.



seng két mintájával: leírása részletes (megtudjuk, hogy rézvevő szükséges a varázslathoz és három kört kell rajzolni a homokba), és monstruózitása, Alderánjának szörnyetei (négy égtáj irányába lefektetett tizenkét, megölt keresztény, a vérükkel írás) jóval túltesznek azokon a varázslatokon, amelyeket az olasz eposzokban olvashatott:

Csuda karakterek tüle formáltatnak  
Keresztény véréből minden circulusnak;  
De még ugys békét nem ad az holtoknak,  
Mert minden kerékre négyen huzattatnak.

Négy világszegletre elröndöli őket,  
És mindenik mellé tesz rút billegeket... (XII, 24–25)

Nem zárható ki, hogy Zrínyi a *meraviglia* kedvéért mágikus kézikönyvek leírásait is felhasználta Alderán varázslásának ékesítéséhez. Csak Zrínyi említi, hogy nem egy, hanem három körre is szükség van, ahogy azt Pietro d'Abano is tanácsolja, és a négy égtáj felé való elrendezés is egy ilyen varázskönyvből származhat.<sup>55</sup> Amikor az ördögök az első felszólításra nem jönnek elő, Alderán dühösen kiált fel: „Vagy elfelejtettem-é hetvenhét nevét / Annak, az ki égből tikteket levetett?” (XIV, 33, 1–2). Isten hetvenkét nevének ötlete szintén a mágikus-kabbalista irodalomból származhat.<sup>56</sup>

A pogány varázslók funkcionális ellenpárjai a keresztények oldalán harcoló szentek és angyalok, ahogy Zrínyinél is a 2. énekben meghajló feszület szerkezetileg szimmetrikus ellentétben áll a 14. ének pogány varázslása.<sup>57</sup> Errico eposzában Zrínyihez hasonlóan égi segítség űzi el a Pokol szörnyeit a

<sup>55</sup> Vö. Pietro D'ABANO, *Elementa magica*, in Henricus Cornelius AGRIPPA VON NETTESHEIM, *Opera, in duos tomos digesta*, Lyon: Beringi fratres, 1604, 467: „*De circulo et eius compositione*: Circulorum autem ratio non est una et eadem semper, sed pro ratione spirituum invocandorum, locorum, temporum dierum et horarum mutari solent. [...] Fiant igitur tres circuli latitudinis pedum novem, et qui distent unus ab alio palmum unum: et in medio circulo scribe primo nomen horae, in qua facis opus: secundo loco nomen angeli horae, tertio sigillum angeli horae: quarto nomen angeli qui praeest ei diei in qua tu facis opus, ministrorum ejus: quinto nomen temporis praesentis.” Az isteni és ördögi nevek égtájak szerinti elrendezése a mű alapszerkezetét adja.

<sup>56</sup> A keresztény kabbalában az isteni nevek száma leggyakrabban hetvenkettő. Ennek alapján a szöveg hagyományban szereplő „hetvenhét” név „hetvenkét”-re javítandó. Ld. Don C. SKEMER, *Binding words: Textual amulets in the Middle Ages*, 111.

<sup>57</sup> Ld. SZÖRÉNYI László, *Zrínyi és Vida, avagy a neolatin vergiliusi eposzmodell*, in *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*, szerk. BITSKEY István, OLÁH Szabolcs, Debrecen, 2004, 303–304 és KOVÁCS S. I., 1985, 229–231.

csata színhelyéről. A *Babilonia distrutta* Zrínyi által olvasott kiadásának<sup>58</sup> illusztrációja a 12. énekhez egy szárnyas angyalt ábrázol, aki lepelbe öltözve, pallossal a kezében veti le a pokolba a félmeztelen pogány varázslónőt, Bessanát (2. kép).<sup>59</sup> A metszet, amely azt a pillanatot örökíti meg, amikor az égi síkon zajló küzdelem megsegíti a keresztények földi harcát, akár a *Szigeti veszedelem* Gábrriel arkangyalának képi mintája is lehetne. Az eposz egy isteni utasításra bekövetkező angyali küldetéssel kezdődött (Mihály arkangyal útja a Pokolba, Allectóhoz) – és azzal is zárul, amikor Isten parancsára Gábrriel ismét csak a Pokol felé indul, de ezúttal csak azért, hogy oda űzze vissza az Alderán által elővarázsolt szörnyeket. Az eposz transzcendens jeleneteihez Zrínyi előszeretettel kapcsol feltűnő képiséget, részletekben gazdag ábrázolásmódot. Erre a csodás – meraviglioso – angyali közbeavatkozásra talált képi inspirációt Errico metszetében:

Eleiben tűnék Gábrriel szárnyával,  
Méltóságos vala angyali ruhával;  
Az ő teste vala befödve biborral,  
Az keze fegyveres lángozó pallossal.  
[...]  
Így monda az angyal és megvidámitá,  
Mennyei sereget égből leszállítá;  
Nem messzi Lucipert seregestül látá,  
Archangyal előtte így száját megnyitá:

„Mit csináltok itten, o, ti nyomorultok  
[...]”

Igy szól, és reájok mennyei pallosát  
Rettenetesül fordítá nagy haragját (XV, 39, 45–46, 49)

<sup>58</sup> A Zrínyi által használt, 1624. évi Pierpaolo Tozzinál megjelent kiadást (ld. ZK 289, n. 325) korábban nem vette figyelembe a kutatás, mert nem volt belőle ismert példány. Emiatt az a tény is elkerülte a figyelmet, hogy a kötet mind a 12 ének, illetve az eposzt követő idillek előtt illusztrációkat tartalmaz. Én a padovai Biblioteca Civicában találtam rá, majd a müncheni (Staatsbibliothek) és a göttingeni (Universitätsbibliothek) példányok másolatait használtam. Ez a kiadás azonban a *Babilonia distrutta*n kívül csak Errico két korai művét, a *L'Endimione* és a *L'Arianna* című idilleket tartalmazza, a *L'Etna* című ódáját nem. Így nem bizonyítható, hogy Zrínyi ismerte volna ezt a költeményt. Vö. KOVÁCS Sándor Iván, *Zrínyi tűzhányó-képei és Scipione Errico Etna-ódája*, in KIRÁLY-KOVÁCS, 182–203.

<sup>59</sup> Errico eposza szerint Mihály arkangyal lehet az, aki az égboltról választ fegyvert magának, de a szöveg szerint nem karddal, hanem nyilakkal csap le a pogány varázslónőre (*Babilonia distrutta*, 12, 32–34).

A transzcendentális síkon zajló események a 17. századi eposzban a *meraviglia* megteremtésének legfontosabb eszközei közé tartoznak. Bracciolininél a szentek és a pogány varázslók harcának is tanúi lehetünk, amikor a szent Niceto könyörgésére Isten egy villámmal agyoncsapja Sarbarassót, akinek a lelke aztán a pokolban jelentékeny sereget toboroz (9., 11. ének). De bármely más eposzból is vehette volna Zrínyi a pogány varázslás leírását, annyira hasonlóak az elemek: Marinella Eson mágusa Alderánhoz hasonlóan csak másodszor jár sikerrel varázslásában, és szintén keresztény vért követel az előkészítés: a megidézett démon csak egy szűzleány véréért hajlandó segíteni (IX. ének).

### *Erotika és allegória*

A providenciával szemben igen fontos szerepet kap a 1620-as évek epikájában az erotika: ez már Tassót is komoly bírálatok tárgyává tette. Az olvasó tekintetét a túl sokat sejtetés tudománya próbálja leláncolni Armida-leírásában (4, 31–32) is, de a legjellemzőbb az a részlet a *Megszabadított Jeruzsálem* első kidolgozásából, amikor Tasso leírja, Fortuna istennő miképp viszi hajóján Carlót és Ubaldót Armida szigetére. Fortuna hajzata, mely addig a hátával ellentétes oldalát, azaz keblét takarta, kibomlik a szélben és vitorlaként szolgál: az olvasó természetesen azonnal Carlo és Ubaldo tekintetével néz rá.<sup>60</sup> Marino *Adonéja* néha még merészebb játékokat enged meg: a Gyönyörök kertjében, a legbelső szobában egy nimfa szinte életre kel, arca rózsállik, elpirul, és keblében, a tej tengerében remegve két érintetlen alma úszik (8, 78). Cagnoli *Lerombolt Aquileájában*, mikor Cepido, a pogány hős hajón utazik, az alkohol hatására a melegben fellebbennek a szoknyák, mikor pedig a keresztény Lucenzio és a pogány Ismeria egymásra néz, egymásba gabalyodnak, és csak a jelenet végén tudjuk meg, hogy még csak a szemük találkozott (7, 82–104; eközben elég abszurd módon néhány lépésre tőlük Lucenzio jó barátja, Torrismondo harcol apja gyilkosával, és Ismeria konkurens udvarlójával, Cepidóval életre-halálra). A legmeglepőbb fordulatokat azonban Scipione Errico *Lerombolt Babilonja* tartogatja. Ennek már címlapján is meztelen fenekű Arianna integet Thészeusznak; Bessana, a pogány varázslónő pedig Armidánál is ledébb öltözékben lakozik egy szigeten: keblei fedetlenek, a meleg nyári szellő játszik velük (5, 36). A III. énekben a szerelem veszélyességét az személteti az olvasóközönség számára, hogy a keresztény Filindót elcsábítja a pogány Persina, szerelmi jelenetük tetőpontján pedig

<sup>60</sup> *Dialogo degli Accademici della Crusca*, in *Apologia del Sig. Torquato Tasso in difesa della sua Gierusalemme Liberata*, Cagnacini, Ferrara, 1585, E2r. (EK Ant. 6987.)

Filindo meghal agyvérzésben, Persina ezután bánatában követi őt a sírba. A keresztény ne kössön szövetséget az ördöggel semmi áron – mondja az allegória. A metaforikusan ábrázolt érzékiség vagy a célzások által sejtetett erotika a költői nyelv elfogadott eleme lett 17. század első fele olasz költészetének.<sup>61</sup> Zrínyi csak mértéktartással („csendeszen”) ír erről a témáról eposzában Cumilla és Delimán szerelme kapcsán. A *Vadász és Echo* canzonetta-betéteiben (3-4., 8.) találunk egyedül példát arra, hogy felidézi a marinista költői tradíció erotizmusát. Itt – ahogy azt az emblematiszta imagináció elemzése során láttuk (ld. 110–134.) – metaforák egymásra vonatkoztatott sorozata teremti meg azt a szándékosan kétértelmű, a természeti hasonlatok mögött érzékiséget és szexualitást sugalló képi világot, amely a marinista líra jellemzője.

A szenzualitást és erotikát még nem lehetett kendőzetlenül a 17. századi olvasók elé tárni: a legfontosabb eszköz elfogadtatásukra az allegória: Tasso allegorikus önbírálatára óta szinte kötelezővé vált ez a műfaj. Amint Chapelain, Marino esztétája mondja, egy költemény, mely kétszer tanít, jobb, mint amelyik csak egyszer, így a felszíni értelem mögött – legyen az bármilyen pajzán – mindig megtalálható a morális tanulság.<sup>62</sup> Marino az *Adone* minden éneke elé allegóriát ír, mely a cselekményt a lélek és az erények nyelvére ülteti át. A Vénusz és Adonisz egyesülését körmondfontrétorikával leíró, legerotikusabb 8. ének elé külön védelmet ír a catullusi elvet idézve: ne a vers, hanem a költő legyen erkölcsös (8, 1–6). Részletes allegóriája van Scipione Errico *Babilon lerombolásának* is (pl. a keresztény ágyúlövések a katolikus egyház szentségei, melyek földig rombolják a bűnöket).<sup>63</sup> Francesco Bracciolini a *Kereszt visszaszerzésének* harmadik, milánói kiadásához illeszt allegóriákat 1613-ban. Jól tudjuk, a *Szigeti veszedelemből* teljesen hiányzik az allegorikus értelmezés iránti igény, csak perszonalifikációra, megszemélyesítésre találunk példát a XV. énekben, az Isten trónusa körül gyűlő megszemélyesített erényalakokban (Méltóság, Tisztesség, Szerencse, Természet, Dicsőség, Kegyelem; XV, 18–19), Zrínyi eposzi nyelve alapvetően egyrétegű, nem tesz lehetővé kettős olvasatot, emiatt nem találhatók allegorikusnak mondható részek. Az egész cselekményen végighúzódó, folyamatos allegória pedig teljesen ütközne az eposz tendenciájával, amely mintha szándékosan szimplifikáló lenne.

<sup>61</sup> Van, aki Cesare Cremonini, a lélek halhatatlanságát (állítólag) tagadó padovai filozófus (1550–1631) hatását látja abban, hogy a század első felének velencei szellemi elitje a szerelmet gyakran elsősorban testiségként értelmezte. Vö. Wendy HELLER, *Emblems of Eloquence: Opera and Womens' Voices in 17th century Venice*, Berkeley, Ca., University of California Press, 2003, 72–77.

<sup>62</sup> CHAPELAIN, i. m., vii.

<sup>63</sup> Ld. ERRICO, *La Babilonia distrutta*, Velence, Tozzi, 1624, 7–17.

Elég a lineáris cselekményvezetésre, az *ab ovo Leda*e induló kezdetre és a kevés *oratió*ra gondolni: az *in medias res* a cselekményt sokkal áttételesebbé tehetné volna. A *Syrena*-kötet egyetlen allegorikus eleme véleményem szerint a címlapkép, amelyet fentebb már elemeztem.<sup>64</sup> Az eseményt a kezdetektől, az isteni gondolatától figyelemmel kíséző Zrínyi ihletője minden bizonnyal Tasso é

Marino volt az *ordo naturalis* megőrzésében. Bár Tasso eposza a háború hatodik évében kezdődik („*Già'l sesto anno volgea*” 1, 6), a cselekmény mégis lineáris, ami a kortárs értelmezőket is meglepte.<sup>65</sup> Marino ezt követően minden eposzában *ab ovo Leda*e, az isteni akarattól indul el, Zrínyi eposza beilleszkedik ebbe a fejlődési sorba.

### *Deus absconditus, a rejtőzködő Isten*

Többféle magyarázat kínálkozik a *deus ex machina* háttérbe szorulására a *meravigliá*val szemben a 17. századi epikában. Az egyik az óvatosság: ott, ahol még a Fortuna és Fatum szó használatára is figyelni kell, Isten szándékáról még merészebbnek látszik beszélni. A másik lehetőség némiképp párhuzamos Lucien Goldmann nevezetes könyvében, a *A rejtőzködő isten*ben foglaltakkal: Pascal *Gondolatai* és Racine tragédiái kapcsán azt a Goldmann szerint elsősorban társadalmi alapú folyamatot írja le, ahogy a 17. század gondolkodói eljutnak Pascal által idézett ézsaiási „Tu es, Deus, vere absconditus” szentenciáig.<sup>66</sup> Az isteni akarat kérdéséről egyre nehezebben szólhatott az epikus narrátori hang, miközben Descartes-tól Pascalig a filozófia legfonto-

<sup>64</sup> A korabeli epikus allegóriákról ld. Gabriella BOSCO, *L'allégorie, le Tasse et les poètes épiques français du XVIIe siècle*, Revue de littérature comparée, 62, 248, 1988, 483–493 és Marie Noëlle CASALS, *La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVIIe siècle*, XVIIe siècle, 53, 2001, 19–33. Borián Elréd (*Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita rendtörténetírás tükrében*, Pannonhalma, 2004) politikai allegóriaként értelmez pl. az *Arianna* sírását, amivel műfaji és kronológiai okokból nem tudok egyet érteni (Ld. It 86, 2005/1, 108–112).

<sup>65</sup> Ld. pl. Scipione Gentili magyarázkodását emiatt ehhez a helyhez: „Di qui comincia l'attione, che si propone ad imitare il Poeta, seguendo i precetti d'Aristotile, e lo essemplio de'sommi poeti. Ma si dubita, perche il Tasso per qualche via di digressione ò episodio non s'è studiato di raccontare quello che ne'cinque anni passati di quella impresa era a gli Cristiani auuenuto: si come fecero Omero e Vergilio nelle opere loro. Al che si può rispondere, che ciò ha fatto, benche breuissimamente, in varij luochi, ne quali s'accennano varie cose delle già passate ne'cinque anni: et in questo luoco se ne fa quasi vn breue epilogo. E forse che il Tasso hauea animo di farlo in qualche parte dei quei quattro libri, i quali scriue egli nella prima risposta alla Crusca che voleua aggiungere a cotesto suo poema.”

<sup>66</sup> Goldmann könyvén kívül (*A rejtőzködő Isten*, ford. PÖDÖR László, Bp., 1977) ld. még Hélène MICHON, *Deus absconditus*, XVIIe siècle 44, 1992, 495–506.

sabb kérdésfelvetése Isten létének bizonyítása lett, a libertinus és szkeptikus gondolkodás kérdésfelvetései a Európa művelt szalonjaiban közismertek lettek.

Isten nem nyilatkozik meg az embernek, csak Fiának, és a bűnbeesés óta félhomályban hagyta az emberiséget (Pascal, *Gondolatok*, 242, 582). Pascal szerint Isten tudatosan választotta a rejtőzködést, hiszen ha egyenesen meg akart volna nyilatkozni, egyetlen vallás lenne csak (*Gondolatok*, 585). Pascal rejtőzködő Istenéhez hasonlót azonban már Marino *Stragéjában* is találunk. Marino kiseposzában Isten már nem tud hétköznapi módon megszólalni, mint Tassónál, ahol Remete Péterrel vagy Goffredóval közli akaratát, közvetítőkkal vagy anélkül. Marino *Stragéjában* a betlehemi gyermekmészárlást próbálja megelőzni Pietas, a Kegyesség, és arra kéri az Urat, kegyelmezzen az ártatlanoknak. Az Úr Pietas panaszára adott válaszát hosszú, nagyságát méltató, dobpergésszerű leírás előzi meg, mely így kezdődik: „Da sè solo compreso, in sè s'asconde” (*Strage* II, 81) – azaz Isten csak önmaga érti magát, és magába burkolózik. Hasonló szavakkal írja le a *Lerombolt Jeruzsálem* is Isten palotáját: „Ma quel ciel d'ogni ciel del gran Monarca / Palagio inaccessibile, e ascoso / Trascende i sensi, e gl'intelletti eccede / Sol vi giunge a gran pena occhio di fede” (4. vsz.).<sup>67</sup> Isten palotája nemcsak az értelem és az érzékek számára felfoghatatlan, hanem el van rejtve a tekintetek előtt – és *megközelíthetetlen* (inaccessibile). Az antik és reneszánsz eposzok cselekménybe közvetlenül avatkozó Istenével vagy isteneivel szemben, akik mindig hajlottak arra, hogy meghallgassák az emberi imákat, Isten a megközelíthetetlen távolba kerül.

Talán nem túl merész gondolat ezt az elzártságot és elrejtettséget párhuzamba állítani az udvari világ zártságával, kiszámíthatatlanságával, és az uralkodói akarat kifürkészhetetlenségével. Istennek, akár csak egy abszolút és megközelíthetetlen uralkodónak, nem kell megszólalnia, hogy elmondja szavait, isteni akarata elegendő a teljesüléshez:

Disse, e non è'l suo dir sì come suole  
Formarsi il nostro: un suon d'aria vestito,  
Ma senz'huopo di lingua, ó di parole  
Mostra in se stesso ogni pensier colpito.  
Disse e sì chiaro folgorò, che'l Sole  
Il Sole pur hor da l'Oceano uscito  
Fora appò quella luce ardente, e pura

<sup>67</sup> „De ez az ég minden égbolt közül a nagy monarcha / Megközelíthetetlen és elrejtett palotája, / Túl minden érzéken, és értelmén, / csak a hit szeme érhet oda nagy nehezen.” Tassónál Isten még beszél: 4, 17.

Si come à lato al Sol la notte oscura.<sup>68</sup>

Zrínyi is ehhez hasonlóan veszi át a képet:

Igy monda, de nem nyelvvel és nem szózáttal,  
Hanem tündöklő isteni akarattal;  
Értik az angyalok, mert nagy boldogsággal  
Eggyeznek az Isten nagy akaratjával.

de Marino bonyolult enallagés Nap-hasonlata itt is „tündöklő isteni akarat-tá” egyszerűsödik.

Ehhez hasonlóan az isteni szféra absztrahálódását mutatja, ahogy a *Stragében* is az epikus hagyomány Hermésze vagy Irisze, vagy keresztény megfelelőik, az angyalok helyett nem személy, hanem az *isteni akarat* száll a földre:

Disse e fu fatto. Una pennuta luce  
De la beata angelica famiglia  
Vede il pensier di Dio che fuor traluce  
Dal cenno sol de le serene Ciglia,  
E dal mondo, che eterno arde e riluce,  
Verso il fosco e caduco il camin piglia  
E co' remi de l'ali in un momento  
Naviga l'aria e va solcando il vento.<sup>69</sup>

Az isteni akarat nem közvetíthető szavakkal az emberi világ felé: mindaz, amit Isten elmond, csak szárnyas fénysugárként, immanens akaratként jut el a homályos és esendő földi világra. Ez az Isten már a negatív teológia szavakkal leírhatatlan Istene, és vele nehéz egy hagyományos eposzi machinát mozgatni.<sup>70</sup> Az isteni gondviseléshez tehát kétféleképp viszonyulnak az eposz-szerzők: Marino, Chapelain vagy korábban Agrippa d'Aubigné (*Les tragiques*)

<sup>68</sup> „Szólt, és szava nem olyan, / mint a miénk: egy levegőbe öltözött hang, / Hanem nyelv és szavak nélkül / minden gondolat belé van metszve. / Szólt, és oly fényeset villámlott, hogy a Nap, / a Nap, mely épp felkelt az Óceánból, / hozzá fényes és tiszta sugarát, olyan ehhez képest, / mint a Naphoz képest a sötét éjszaka.”

<sup>69</sup> „Szólt és lőn. Egy tollas fénysugár / A boldog angyali karból / látta Isten gondolatát / mely csak kivillant a derűs szemöldök mélyéből / és abból a világból, mely örökkön ég és ragyog, / a sötét és esendő felé indult útnak / és szárnyainak evezőivel egy pillanat alatt / áthajózik az égen és hasítja a szellőt.”

<sup>70</sup> Marino a 17. században népszerű *Dicerie sacré*-jában (1614 – *Szentbeszéddek*) is sokat használja a kappadókiai atyák, Nazianzi Szent Gergely, Nüsszai Szent Gergely és Nagy Szent Vazul műveit: ez az istenkép az ő negatív teológiájuknak felel meg.



absztrahálja, egyre távolabb lévőnek írja le fogalmát, és nyíltan vagy a sorok közt megkérdőjelezi gondviselését. Az epikus irodalom nagy része azonban inkább kerülni kezdi az isteni közbeavatkozásokat.

Összefoglalva, Zrínyi a kortárs epika divatjelenségei közül keveset használt saját eposzában: az ikonográfikus leírást, mely az eposz társadalmi-udvari konvencióinak kellékeit volt hivatott magán hordozni, kifejezetten kerüli. Lehetőség lenne a számos szerencseleírás között egy részletező ikonográfiára, ilyet azonban csak a *Vitéz hadnagy*ban találunk. Az *ekphrasis* szintén nem látunk példát Zrínyinél, pedig ez az eposzi cselekménybonyolítás, azaz az *in medias res* kezdet, és egyúttal a testvérművészetek versengéséről való elmélkedés fontos segédeszköze. Ezzel függ össze magának az *in medias res* kezdésnek a hiánya is: a lineáris cselekménymondás jobban megközelíthetővé teszi az olvasók számára az eposz propagandisztikus üzenetét. Az erotikus jeleneteket Zrínyi Tassónál sokkal szűkebben méri, az allegóriának pedig szinte semmilyen apologetikus vagy értelmező szerep nem jut a *Szigeti veszedelemben*. Viszont néhány kortársánál sokkal komolyabban veszi a gondviselés és az eposzi *méchané* kérdését, amely aztán élete komoly sorskérdésévé növi ki magát a hatvanas évek leveleiben.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> ZRÍNYI Miklós *Levelei*, kiad. BENE Sándor és HAUSNER Gábor, Bp., 1997, 108, 136–137.



7. ábra. *Os cordis secreta revelat* – a száj elárulja a szív titkait. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, Antwerpen, Vaenius, 1608, 68.



8. ábra: Mihály arkangyal lecsap a pogány varázslónőre, Bessanára, Alderán női alakjára. Scipione Errico, *La Babilonia distrutta*, Velence, Tozzi, 1624, 262.



9. ábra. Arianna sírása Errico *L'Ariadnāja* előtt.  
Scipione Errico, *La Babilonia distrutta*, Velence,  
Tozzi, 1624, 298.

## 8. ZRÍNYI ÉS LUCANUS

„*Lucanus inkább a szónokok, mint költők utánzására méltó*”

Lucanus eposzáról a két legfontosabb antik vélemény Quintilianusé, aki szerint inkább a szónokok utánzására méltó, mintsem a költőkére (*Inst. orat.* 10, 1, 90: *Lucanus magis oratoribus quam poetis imitandus*), másrészt pedig Serviuse, aki szerint a római szerző nem is költeményt írt, hanem történeti művet (*Serv. ad. Aen.* 1, 382: *videtur historiam composuisse, non poema*). Mindkét véleményt számtalanszor idézték a reneszánsz irodalomkritikai vitáiban.<sup>1</sup> Lehet-e a mitológiát nélkülöző történelmi eposzt írni? Ha lehet, vajon lineáris legyen-e a cselekménye? Az antik eposzokat imitálva alakítsa cselekményét, vagy korszerűsítse a kornak és színhelynek megfelelően az epikus toposzokat? Meddig mehet el a költő a valóság retorikus feldíszítésében? Mindezekre a kérdésekre Lucanus olyan választ adott, amely a lehető legtávolabb állt az antik eposzi hagyomány Homéroszt, Apollóniosz Rhodioszt, Vergiliust követő elveitől: a történelem önmagában, mitológia nélkül is méltó eposzi tárgy, lineárisan elbeszélhető. A hagyományosan távolságtartó, részrehajlás nélküli eposzi elbeszélést felváltja egy ideológiusan elkötelezett, morálisan polarizált értékrendszer, az eposz alakjai az utókor számára pedig azzal tehetők élővé, hogy fiktív szónoklataik pointírozott, szónoki beszédfigurákkal zsúfolt stílusban szólalnak meg.

Az epikus hagyománnyal való radikális szakítás ellenére Lucanus *Pharsaliája* a történeti eposz legfontosabb – és szinte egyetlen – antikvitásból származó műfaji példája volt a középkor és a kora újkor számára.<sup>2</sup> A pharszaloszi ütkö-

<sup>1</sup> Ld. Guido MARTELOTTI, *La difesa della poesia e un giudizio su Lucano*, Studi sul Boccaccio 4, 1967, 265–279. A középkori hatásra ld. Ernst Robert CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, transl. Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990, 450–457.

<sup>2</sup> Lucanus középkori hatástörténetéről jó összegzés található Nemerkenyi Előd munkájában: *Latin Classics in Medieval Hungary*, Debrecen–Budapest, CEU Press, 2004, 164–168. Ezenfelül ld. még Peter von MOOS, *Poeta und Historicus im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einigen Urteile über Lucan*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 98, 1976, 93–130 és uő, *Lucans tragedia im Hochmittelalter. Pessimismus, contemptus mundi und Gegenwartserfahrung*, Mittellateinisches Jahrbuch 14, 1979, 127–186; Giuliana CREVATIN, *La presenza di Lucano nel De gestis Caesaris del Petrarca, in Pervertere. Ästhetik der Verkehrung*, kiad. Luigi CASTAGNA, Gregor VOGT-SPIRA, München–Lipcse, Saur, 2002, 237–252.

zethez vezető történeti események lineáris bemutatása epikus elbeszélői koncepció szempontjából is szakítást jelentett a homéroszi-vergiliusi hagyománnyal, és az eposz egyik leglényegibb, a lét- és történetiszemléletet meghatározó elemét változtatta meg azzal, hogy az eseményekbe közvetlenül beavatkozó istenek helyett az elvont és moralitással nem rendelkező fátum, a Végzet irányítása alá helyezte a cselekményt. A lucanusi pozitív hősök ezzel a személytelen Végzettel próbálnak szembeszállni, és küzdelmük kilátástalansága pesszimizmusra ad okot már csak azért is, mert az elbeszélés megtörtént eseményeken alapul. Eközben Caesar, a *libertas*, a köztársasági szabadság elnyomója sikert sikerre halmoz, és sikerének titka épp elbizakodottsága és a hagyományok lábbal tiprása. Caesar Machiavellihez méltó nyíltsággal beszél az egyeduralkodó előnyeiről, kiemelve, hogy az emberiség mindig is csak néhány kiválasztott hasznára él és dolgozik (*humanum paucis vivit genus*, Luc. 5, 343), ráadásul az istenek és a Végzet se a halandók életével, se halálukkal nem törődnek. Ezért hát az emberiséget csakis a hatalmasok szándékai (*procerum motus*, 5, 342) irányítják. Lássuk, hogy a lucanusi eposz pesszsimista világképét miképp fogadta be Zrínyi.

### *Zrínyi és Lucanus*

Zrínyi Miklós műveinek ihletői, forrásai közt a klasszikusnak számító forrásokon (Vergilius, Tasso) kívül számon szokták tartani Lucanust, a római ezüstkor legjelentősebb eposzíróját is, de elmaradt annak alapos vizsgálata, hogy Lucanus költői műve milyen hatást tett Zrínyire. Nem esett szó arról, hogy Zrínyi olvasata miképp illeszkedik be a 17. század Lucanus-értelmezései közé, mennyiben egyedi, és hol találunk olyan pontokat, amelyeknél a kortárs befogadási mintákhoz közelít, mint költészetfelfogása, mind pedig az olvasás és újraírás módszertana szempontjából.

A Zrínyi-könyvtár katalógusa szerint a költőnek két Lucanus-kiadása is volt, mindkettő egy-egy nevezetes kiadás sokadik átdolgozott változata és utánnyomása: az egyik Verulanus 15. századi kiadásának 1539. évi lyoni le-nyomata,<sup>3</sup> a másik pedig a 17. század eleji Hugo Grotius-féle kiadás Thomas Farnabius által kommentált 1658. évi változata Leidenből, Cornelius Schrevel gondozásában.<sup>4</sup> Általában megfigyelhető, hogy Zrínyi könyvtárának klasz-

<sup>3</sup> ZK n. 278 (BZ, 226).

<sup>4</sup> ZK n. 277. A kötet a *Pharsalián* kívül tartalmazta a korban Lucanusnak tulajdonított Nero-dicsőítő Calpurnius Siculus-eklogát, Petroniusnak a lucanusi eposzfelfogással vitatkozó *Bellum civilejét* (Sat. 118–125), valamint az angol Thomas Maius *Pharsalia*-befejezését hét énekben. Ez a példány hiányzik a Zágrábban őrzött Zrínyi-könyvek közül,

szikus költő-kiadásai nem kifejezetten modernnek, a kiadások nagy része 16. századi. Ezzel szemben az olasz irodalmi rész korszerű, frissen vásárolt kiadványokból áll, csakúgy, mint a politikai részleg. Gyakori, hogy a 17. században az olvasók megelégszenek nagyon korai és filológiailag messze túlhaladott kiadásokkal.<sup>5</sup>

Az 1539. évi kiadás Zrínyi-példánya több helyen a lapszámon vízszintes ceruzavonalakkal van bejelölve.<sup>6</sup> Hogy ezek Zrínyiéi-e, korábban nem döntötte el a kutatás, mindenesetre a könyvtár katalógusának modern kiadása nem veszi fel a megjelölt Lucanus-helyeket. Bizonyos azonban, hogy e vonalak Zrínyitől származnak, mert ha összevetjük a megjelölt részeket a Zrínyi által műveiben felhasznált Lucanus-szövegrészekkel, kizárólagos egyezéseket találunk. Így a *Mátyás-elmékedésekből* a „Bella geri placuit nullos habitura triumphos”<sup>7</sup> (Luc 1, 12) idézetsora, a „Sub iuga iam Seres”<sup>8</sup> (Luc. 1, 19–20), a „Pars mundi mihi”<sup>9</sup> (Luc. 2, 583–584), a „Macedon fines”<sup>10</sup> (Luc. 10, 28–46), a „Mors ultima poena est”<sup>11</sup> (Luc. 8, 395–396) kezdetű sorok mind megvannak jelölve Zrínyi példányában. Hasonlóképpen az *Áfium* „Dedecori est fortuna prior”<sup>12</sup> (Luc. 8, 31); s a *Szigeti veszedelem* „Mindenben árt a késődelemség”-ének (II, 1) latinja, a „Semper nocuit differre paratis” (Luc. 1, 281). Az *Áfiumban* található két másodlagos Lucanus-idézet, azaz amelyeket

de kései kiadási éve miatt (1658) az esetleg benne levő jegyzetek nem jöhetnek számításba a Zrínyi-művek többségénél. (A kiadás magyarországi példánya: FSZEK 09/4669) Címlapján szép metszet található arról a jelenetről, ahogy Caesar megöleti a Pompeius levágott fejét elé hozó katonát, Septimiust.

<sup>5</sup> Ahogy ma is gyakran 19. századi Teubner-kiadásokat használunk. Egy korabeli párhuzam: Francisco de Quevedo a számára fontos, gyakran idézett Statius *Silvaeit* 1502-es kiadásban olvasta. Ld. Hilaire KALLENDORF, Craig KALLENDORF, *Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 63, 2000, 131–68.

<sup>6</sup> ZK, 269. A zágrábi Lucanus-példányt még Szörényi László jegyzetelte ki a 80-as években, neki köszönöm, hogy jegyzetelését átengedte, és segítséget nyújtott a téma feldolgozásához. 2003-ban személyesen is lehetőségem nyílt a kötet megtekintésére. A halvány vonallal megjelölt helyek: I, 52, 70, 81–92, 127, 131, 144, 150, 203, 281–9, 348–9, 510, 667–8; II, 45, 287, 302–3, 318, 517, 524, 562, 583–4; III, 91, 145, 450, 702, 711–2; V, 291–2, 297, 343–6, 660–2, 668–9, 727–8, 764; VII, 85–90, 104–7, 110, 120–1, 207, 259–60, 263, 308–9, 348–9, 426–7, 444–8, 454–5, 784, 796, 810–824, 847, 869; VIII, 27–32, 138, 182, 385–6, 395–6, 485–7, 527, 535, 622–5; IX, 7, 10–15, 246–7, X, 20–45, 238–9.

<sup>7</sup> ZP, 189.

<sup>8</sup> ZP, 190.

<sup>9</sup> ZP, 196.

<sup>10</sup> ZP, 197. A korábbi Lucanus-kiadás használata abból is egyértelmű, hogy itt a Grotius–Farnabius-féle kiadás Macetumot hoz.

<sup>11</sup> ZP, 198.

<sup>12</sup> ZP, 210.



Zrínyi egy közvetlen forrásából idéz,<sup>13</sup> de ezek közül az egyiket maga is megjelölte („Fatis accede deisque...”, Luc. 8, 486–487) Lucanus olvasása közben saját kiadásában. Egyetlen hely van, melyet nem jelöl saját példányában, ugyanakkor idézi egyik levelében: Rucsics János zágrábi alispánnak írja, hogy „Num itaque impietatis arguerer si dicerem illud Lucani: Hoc placet, o superi, cum vobis perdere cuncta propositum est, nostris erroribus addere crimen?”<sup>14</sup> Feltűnő viszont, hogy ez a levél is 1658-ból való, méghozzá decemberből, miután már a Lucanusból alaposan szemelgető *Mátyás-elmélkedések* is elkészült, és mikor Zrínyi a mára elveszett, 1658-as kiadású Lucanus-kötetét beszerezhetette. Zrínyi minden bizonnyal az elavult, jegyzetek nélküli, 1539-es kiadás végigolvasása, leküzdése után döntött úgy, hogy beszerzi az új, kommentáros kiadású Lucanus-kötetet, hogy Lucanus könnyűnek nem mondható szövegéről biztosabb és alaposabb forrásból szerezhessen új ismereteket.<sup>15</sup>

Akadnak ezeken kívül is Lucanusra utaló jelek Zrínyinél, de mivel ezeket Zrínyi nem jelölte be példányában, óvatosabban kell kezelni őket, hiszen jórészt epikai közhelyekkel állunk szemben. Akár Lucanus előtti (Homérosz, Vergilius), akár Lucanus utáni (elsősorban Tasso) költők közvetíthették az adott locus communis Zrínyinek. Már Kovács Sándor Iván is megemlíttette, hogy a *Szigeti veszedelem* epikai előzményei között számon kell ugyan tartanunk a *Pharsaliát* is, de a két eposz összevetése öncélúnak bizonyulna, hiszen ugyanazt az epikai trópus- és figurakincset használják, és így Zrínyi

<sup>13</sup> ZP, 226, 424.

<sup>14</sup> „Vajon istentelenséggel vádolnának, ha Lucanust idézném: óh istenek, amikor ti elhatároztátok, hogy mi elvesszünk, akkor bűnül akarjátok felróni tévedéseinket?”; az idézett sor Luc. VII, 58. ZL, 108. Az 1658-as kiadás itt is más szöveget hoz, „perdere” helyett „vertere” szerepel. Grotius magyarázata a helyhez viszont tanulságos: „Conquestio poëtae expostulantis, cur ita Diis visum sit ut eos, quos errore caecos in perniciem missuri sunt, etiam cladis suae authores velint.” A vasvári béke után Montecuccolihoz intézett nyílt levélben (ZL 197) is előkerül Lucanus neve: „opera tam paucorum efficere hoc te sperabas (Lucanus)”. Ez azonban nem Lucanus-idézet (ZL 303), nem szerepel sehol a *Pharsaliában*, valószínűleg inkább egy Caesarról szóló lucanusi sententia helyét jelölte, ami végül nem került be a szövegbe. Talán Caesar epirusi átkelésére céltzott volna, amikor Pompeius még megállíthatta volna a néhány emberrel rendelkező Caesart (5. ének).

<sup>15</sup> Kovács Sándor Iván figyelmeztetett rá, hogy mikor Zrínyi az *Attila* epigrammában azt mondja, hogy „Uer katharaktákat árasztottam”, szintén Lucanusra utal vissza, ám ebben közvetlen forrása Smetius *Verstana* lehetett (ZK, 363). Smetius *verstana* abból áll, hogy az antik költészet összes szóelőfordulására metrikus szövegkörnyezetből hoz példát, és a cataracta szóra éppen Lucanustól idéz egy sort (X 318), hiszen a szó a klasszikus költészetben másnál elő se fordul versben. Ld. Henricus SMETIUS, *Prosodia*, 1633<sup>14</sup>, Francofurti, 80. Smetius hazai elterjedtségéről ld. BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek...*, Bp., 1971, 23.



közvetlen forrása szinte megállapíthatatlan, vagy ha sejthető is, akkor valószínűleg nem Lucanus az.<sup>16</sup> Ennek alátámasztására már Kovács Sándor Iván hozott egy példát, hasonlót idézhetünk a *Szigeti veszedelem* XV. énekéből:

És ily szörnyen fénlík cometa magasbul:  
Ez nagy országokra kár nélkül nem fordul,  
Szörnyü jüvendőket hordoz hatalombul. (XV, 56)

Lucanusnál is azonosak a *comete*, azaz az üstökös következményei:

Ignota obscurae viderunt sidera noctes  
Ardentemque polum flammis caeloque volantes  
Obliquas per inane faces crinemque timendi  
Sideris et terris mutantem regna cometen. (1, 525–529)<sup>17</sup>

De ha utánanézzünk az üstökösök nagyszámú epikai előfordulásának, megtaláljuk, hogy a lucanusi országok sorsát eldöntő (*regna mutantem*) üstököst először Silius Italicus veszi át tőle (Pun. 1, 461), míg a párhuzamos „üstökőshagyomány”, mely Vergiliusnál (Aen. 10, 272) szerepel először (?) és többen folytatják (Avien. *Arat.* 594, Claud. *rapt. Pros.* 1, 233, Silius Pun. 8, 637), eredetileg Arisztotelészről származik és elsősorban az üstökös által okozott rendhagyó időjárásbeli változásokkal foglalkozik.<sup>18</sup> Csonka Ferenc<sup>19</sup> ezt a helyet Taurinus *Stauromachia*-jából eredeztetné (*Staur.* I 44–48), amit persze szintén nem lehet kizárni, de Taurinushoz is valószínűleg Pontanótól került át a toposz.<sup>20</sup> A legvalószínűbb azonban, hogy Tasso ebben az esetben is az ihlető, ahol Argante harci lelkületéről olvashatjuk ezt a hasonlatot:

<sup>16</sup> KOVÁCS Sándor Iván, *Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó....*, in uő, *Zrínyi-tanulmányok*, Bp., 1979, 96.

<sup>17</sup> „Vár kiki még gonoszabb sorsot, mivel isteni bosszu / Földet, tengereket, levegőt megtölte csudákkal. / Ej idején soha nem látott csillagzatok égtek, / A menybolt lánggal lobogott; a légürön által / Száguldó fáklyák kanyarogtanak; -- üstöke látszott / Szörnyű lövöldéknek, birodalmakat a mi megingat.” (A lábjegyzetbeli fordítások Baksai Sándoréi.)

<sup>18</sup> TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *„Csillag esik, föld reng...”*, in uő, *Humanizmus és nemzeti irodalom*, Bp., 1965, 35–46.

<sup>19</sup> CSONKA Ferenc, *A Stauromachia utóélete a magyar szépirodalomban*, in *Klaniczay-emlékkönyv*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 1994, 164. Hasonlóképp, mikor Csonka Taurinustól (V, 273) eredezteti a *Szigeti veszedelem* „Fegyvert! fegyvert!” (VI, 50) csatakiáltását, akkor ezt nem zárhatjuk ki, de egyszerűbb Horatiusra (Od. I 35 15) vagy Ovidiusra gondolni (Met. XII, 241).

<sup>20</sup> CSÁSZÁR Zoltán, *A Stauromachia antik és humanista forrásai*, Bp., 1937, 5.

Qual con le chiome sanguinose orrende  
splender cometa suol per l'aria adusta,  
che i regni muta e i ferì morbi adduce,  
a i purpurei tiranni infausta luce. (Ger. lib. 7, 52, 5–8)

Nyilván a „süvítő szél erősségű kiáltás” toposzát se Lucanus írja le egyedül:

...It tantus ad aethera clamor  
*Quantus, piniferae Boreas cum Thracius Ossae*  
*Rupibus incubuit, curvato robore pressae*  
*Fit sonus aut rursus redeuntis in aethera silvae.* (1, 388–391)<sup>21</sup>

ami Zrínyinél a következőképp szerepel:

*Mint mikor az fől szél Késmárkbul kiszakad,*  
*Ama sűrű fenyős erdő közben akad,*  
*Támaszt zugást nagyot, nem reked s nem lankad,*  
Hajol előtte lágy, és kemény ág szakad. (V, 37)

Zrínyi minden bizonnyal ismerte már Lucanus eposzát a *Szigeti veszedelem* írása előtt is, bizonyíték erre a II. ének kezdő versszakának idézett sora, a „Mindenben árt a késődelemség” (vö. semper nocuit differre paratis – Luc. 1, 281). De valódi olvasmányélménnyel csak a *Mátyás-elmélkedés* írásánál számolhatunk. Itt már Zrínyi maga utal Lucanusra, s így nem arra kell figyelniük, hogy honnan veszi át Zrínyi az idézetet, hanem arra, hogy miként teszi azt, mi az átemelt szöveg eredeti kontextusa, és milyenbe kerül át. Zrínyi a prózaműveiben betoldott idézetek nagy többségénél megadja a forrást, Lucanust; és ha pontos ének- és versszámot nem is ad, ez mégis arra utal, hogy nemcsak maga a leírt idézet volt számára fontos, hanem az idézet eredeti kontextusa saját szövegének előképéül, mondhatni tipologikus prefigurációjául szolgált. Hogy mennyire lényeges volt számára az eredeti szöveghelyzet, bizonyítja az, hogy modern államrezon-olvasmányaiból a klasszikus szöveghelyeket mindig visszakereste. Példaként szolgál erre az *Áfium* két helye: az egyikről, ahol közvetlen forrása, Busbequius, Sallustiuszt idézi, még Ferenczi állapította meg a forrással összevetve, hogy a fejezetszám megadásához vissza kellett keresnie az eredetiben.<sup>22</sup> Az *Áfium* egy másik he-

<sup>21</sup> „Oly nagy üvöltéssel, mint thrax Boreas, mikor Ossa / Fenyves szirteinek neki dőlven, légből a földig / Hajladozó erdők megalázott fái suhognak.”

<sup>22</sup> ZP, 209; FERENCZI Zoltán, *Még egyszer Zrínyi és Busbequius*, AkÉrt 1918, 101.

lyén viszont épp Lucanust idézi – „quaerunt gentem cum qua cadant”<sup>23</sup> –, mondja, és Ferenczitől tudjuk,<sup>24</sup> hogy forrásában, Matthias Bernegger *Quaestiones Miscellanae*-jában a „quaerunt cum qua cadant” forma szerepel, tehát a „gentem” betoldásához ki kellett keresni az eredeti lucanusi sort, a „quaerit / Cum qua gente cadat”-ot (8, 504–505). Ez az aprólékos, ma már filológuskényszernek tűnő olvasási mód nem volt szokatlan a korban, Apáczainál olvashatunk egy jótanácsot arra, miként kell jegyzetelő módon olvasni: vegyünk egy íves füzetet, vezessük bele a fő témaköröket az *Enciklopédiából*, majd ha Homéroszt olvas az ember, pl. „Csakhogy az elment éppen a távoli aithiopokhoz” –, kiírhatja a lap szélére, hogy Homérosz szerint az aithiopok távol laknak. „Ily módon hasznos lehet a Homérosznál és más szerzőknél található közhelyek kijegyzése.”<sup>25</sup>

### *Zrínyi és a Pharsalia 16–17. századi recepciója*

A Lucanus-élmény nem elsősorban a szövegátvételek felszínén jelentkezik a kortársak között sem: Lucanus 16–17. századi fogadtatásáról írott számtalan tanulmány önmagában is tanúsítja költőnk közkedveltségét. Heinrich Dörrie nyomán<sup>26</sup> a befogadás és áthasonítás két fő területét úgy határozhatjuk meg, hogy a egyrészt „költői értékei” hatottak, értve ezalatt eposzának nyelvi, stiláris felfogását, másrészt tartalmi oldala, témája, a polgárháborúról vallott politikai állásfoglalása. Stiláris szempontból már Dantét lenyűgözte pátoszformuláival, lapidáris fogalmazásával, nyelvi paradoxonaival és a szélsőséges fokozásokkal.<sup>27</sup> A pátosz a lucanusi nyelvezet legfőbb sajátossága volt a 16–17. század olvasói számára is; az egész barokk érára érvényes lehet Gundolf állítása,<sup>28</sup> hogy Lucanus jobban hatott pátoszával, mint republikánusságával. Tömörsege is fogalomná vált ebben a két században, és ez legjobban a fordításokból érezhető ki, hiszen fordítói már törekedtek Lucanus nyelvezetének stiláris követésére is. Tasso, aki a *Gerusalemében*, főként a XIII. és

<sup>23</sup> ZP, 226.

<sup>24</sup> ZP, 424 és EPhK 1918, 261.

<sup>25</sup> APÁCZAI CSERE János, *Magyar Enciklopédia*, kiad. BÁN Imre, Bp., 1959, 51. Részletesen ld. a 6. fejezetben (150–154.)

<sup>26</sup> Heinrich DÖRRIE, *Lukan in der Kritik des 16. und 17. Jahrhunderts*, = *Classical Influence on European Culture. A.D. 1500–1700.*, ed. R. R. BOLGAR, Cambridge, 1976, 163.

<sup>27</sup> Eduard FRÄNKEL, *Lucan als Mittler des antiken Pathos*, = *Lukan*, hrsg. W. RUTZ, Darmstadt, 1970, 15–50, főleg 24–31, Dantéről 42–50.

<sup>28</sup> Friedrich GUNDOLF, *Cäsar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin, 1924, 33.

XVIII. énekben, sűrűn vesz át tőle leírásokat, két sorban fordítja le Lucanus két hexameterét:<sup>29</sup>

Quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis;  
Exprimit et planctus inlisae cautibus undae (Luc. 6, 690–691)<sup>30</sup>

[Come] e 'l pianto d'onda, che fra scogli geme.  
Come rugge il leon, fischia il serpente (G.L. 13, 21)

A teljes Lucanus-fordítások is igyekeznek követni e tömörséget, ezért Paolo Abriani 1668-as olasz fordítása úttörő az olasz fordítástörténetben azáltal, hogy elveti a parafrázist, és a szó szerinti fordítást propagálja,<sup>31</sup> Brébeuf 1670. évi francia fordítása sűrűsége miatt meg is kapja a „Lucano lucanior” címet, Seckendorff 1695-ös németje pedig szinte érthetetlen, olyannyira törekedett Lucanus zsúfolt nyelvezetét megőrizni.<sup>32</sup> (Hasonlóan szerencsétlen sorsúak a 19. század magyar Lucanus-fordításai is, ugyanebből az okból.<sup>33</sup>)

Zrínyi egy helyütt fordított Lucanustól, egészen pontosan a „Coelo tegitur, qui non habet urnam” esetében, s ezt Lucanushoz vagy Tassóhoz méltó tömörséggel oldotta meg, épp egy sorral magyarítva a lucanusi hexametert, ám ezt a paradoxikus szentenciát ő továbbgondolta, kifejtette, megtoldotta három sorral, és ez a továbbgondolás a *Vitéz hadnagy* szentenciamagyarázó aforizmaíhoz közelíti a verset. Pusztán érdekes párhuzamként szolgál, hogy Seckendorff német fordítása is azáltal tudta megőrizni tömörségét, hogy kiadása elejére lucanusi szentenciamagyarázatokat illesztett, és a barokk interpretáló hajlamot ottani diskurzusaiban élte ki.<sup>34</sup>

Lucanust szentenciázó stílusa a kor egyik kedvenc műfájában, az emblematikában is kedvelté tette. Bár az emblémaszövegek slágerlistáján egyértelműen Ovidius vezet, néha felbukkan egy-egy Lucanus-idézet is.<sup>35</sup> Különösen érdekes, hogy egy Domenico Gamberti nevű olasz emblémista 1659-ben, Francesco d'Este temetésére készült emblémasorozatában (*Trionfi della Morte*) épp a lucanusi *Coelo tegitur qui non habet urnam*-ot megelőző sorból

<sup>29</sup> Ettore PARATORE, *De Lucano et Torquato Tasso*, Latinitas, 19, 1971, 11.

<sup>30</sup> „Mint fenevad vijog, mint kígyó nyelve süvöltöz; / Majd hallasz köveken megtört hullám zokogását.”

<sup>31</sup> Luciana BORSETTO, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, 1996, 168.

<sup>32</sup> FISCHLI, W., *Studien zum Fortleben Lucans Pharsalia*, Zürich, 1943/44, 72–73.

<sup>33</sup> KOVÁCS S. I., i. m., 97–101.

<sup>34</sup> FISCHLI, i. m., 75.

<sup>35</sup> Pl. A. HENKEL, – A. SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart, 1967, 1465–1466. jelzet (Luc. V, 257).

használja fel a „Liberá Fortunae mors est” félsort mottóként<sup>36</sup> (Zrínyi is bejelölte egy vonással). Az olvasót paradoxonjaival gondolkodásra készítő Lucanus<sup>37</sup> pedig szintén a barokk olvasó kedvére lehetett, és a Zrínyinél megfigyelhető paradoxikus megfogalmazásokban is feltételezhető a hatása (pl. „Török, megállani szavát, tartja bűnnek”, II, 57; „Látja ég az lölkét, fővény szíja vérét”, XIV, 114, és ezzel rokon az *Aeneis*ből származó, ott még szinte egyedülálló *Una salus victis...* Zrínyi-féle fordítása: SzV. III, 90<sup>38</sup>). A nyelvezet nagyszerűsége, a korszak esztétikájának értelmében vett fensége és a cselekmény történeti tragikumuk együttesen kitűnő alapot szolgáltat tragédiák sora számára, gondoljunk csak a 17. századi Pompeius-tragédiákra (Corneille, G. Chapman, Ch. Chaulmer).

És ezzel máris a másik fő értelmezési vonulat, Lucanus politikai állásfoglalásának kérdésénél vagyunk. A 16. században az alapvető erkölcsi probléma a polgárháború jelensége volt, ennek véres és vérfagyasztó lucanusi ábrázolása ihlette utánzásra a polgárháborús eposzok szerzőit (pl. Angliában Drayton, Samuel Daniel<sup>39</sup>), és ebbe a sorba illeszkedik Taurinus és Schesaeus Lucanus-imitáló eposza is. Lucanus a vesztesek eposzát író költők mintaképe lett: a lucanusi történeti irónia, az erkölcsi jó és a történelem folyásának végleges és eposzi tudattal megmagyarázhatatlan szembefordulása ihletet adott Agrippa d’Aubigné hugenotta harcokat leíró eposzának (*Les Tragiques*) és Ercilla y Zuñiga *La Araucanájának* is, amelyben a szerző a „barbár”, leigázott indiánokkal szimpatizál.<sup>40</sup> Taurinus *Stauromachiájának* lucanusi mintaválasztása épp azért meglepő, mert az imitációs előkép, a *Pharsalia* megengedi, hogy magát a *Parasztháborút* is polgárháborúként olvassuk, ami egyébként az eposz szövegében kifejezésre jutó értékvilágában nem lenne lehetséges.<sup>41</sup>

A 17. századi Lucanus-értelmezésekben kerül át arra a hangsúly, hogy miként lehet a *Pharsalia* súlyos tyrannusellenes szavait az abszolutizmus századában kimagyarázni, enyhíteni. Az eposz egyértelműen szembeállítja a jog-

<sup>36</sup> KIRCHNER, G., *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock*, Stuttgart, 1970, 94.

<sup>37</sup> Vö. S. F. BONNER, *Lucan and the Declamation Schools*, American Journal for Philology, 87, 1966, 257–283; Eckard LEFÈVRE, *Die Bedeutung des Paradoxon in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit*, Poetica, 3, 1970, 59–82.

<sup>38</sup> Egyébként is Zrínyi egyik kedvenc Vergilius-sentenciája: ld. ZP, 105.

<sup>39</sup> Michael von ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, 1992, 2. Bd., 735. Ld. még Maria CYTOWSKA, *Lucain en Pologne*, Eos, 60, 1972, 137–148, különösen 141–142, ahol a 17. századi Lucanus-imitáló lengyel eposzokat sorolja fel, melyek közül néhányat Zrínyi lengyel párhuzamának szokás tekinteni (pl. Jan Potocki, Twardowski).

<sup>40</sup> David QUINT, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, 1993, 131–209.

<sup>41</sup> Ld. SZÖRÉNYI László, *Neolatin Dózsa-eposz – homéroszi paródia és lucanusi történeti irónia*, ItK 104, 2000, 281–293.

tipró Caesart és a köztársaságot megőrizni akaró Pompeiust, aki mellett az eposz etikai etalonja, uticai Cato is ott áll. Volt, ahol persze nem kellett szépitni a dolgon, így Grotius, a szöveg kiadójaként szabadon dicsérhette a φιλελεύθερος, ἀριστοκρατικός, μισοτύραννος (szabadságszerető, nemes, zsarnokgyűlölő) szerzőt németalföldijeinek („dignus est, quem mei Batavi legant”), és a hispániai költőt, Lucanust ajánlotta a spanyol zsarnokság ellenszeréül.<sup>42</sup> Cromwell titkára, Milton is ekképpen olvasta és imitálta Lucanust, így Caesar megkerülhetetlen, gonosz vonásait a Sátán örökli meg nála.<sup>43</sup> De Európa királyok uralta részeiben egy dolgot lehetett tenni: hogy erről nem vettek tudomást. A köztársasági megfogalmazások veszélyét persze érezték, nem véletlenül vétette ki az *ad usum Delphini* sorozatból Lucanust XIV. Lajos, és került ki a jezsuiták tananyagából is központi intézkedésre.

Mégis nagyobbbrészt a *Pharsaliát* imitáló eposzok, a belőle merítő szövegek, bármennyire paradox módon is, de Caesar alakját pozitív hősként vetették át. Corneille sokat vesz át Lucanus Caesar-alakjából, de nála nem az elvetemült ősellenség, hanem a nagylelkűség (*magnanimitas*) jelképe lesz belőle.<sup>44</sup> Még jobb eposzi példa erre a kifordított értelmezésre Tassónak az a jelenete (18. ének), mikor Rinaldo kivágatja katonáival egy szent, de pogány berek fáit. A katonák rettegnek, de Rinaldo erre cselekedete istenes voltának biztos tudatában maga áll neki a fák ritkításának. A jelenet érdekessége az, hogy az egész berekleírás és a katonák húzódozása Lucanustól származik,<sup>45</sup> a 3. énekből (3, 399–452). Ott Caesar Massilia, azaz Marseille ostromához vágatná ki egy lucus, azaz szent berek fáit, majd mikor katonái erre nem hajlandóak, maga fog hozzá, de a fákkal együtt Lucanus szemében a régi római religio kötöttségeit aprítja fel. Tasso tehát a jelenetet épp ellentétes előjelű kontextusban használta fel, és a szentségtörő Caesar példázatát a jámbor Rinaldo sajátjává tette. Hasonló jelenségre Zrínyinél is utalhatunk: nem pusztán arra gondolunk, hogy már a *Vitéz hadnagyban* Caesar jellemét megraj-

<sup>42</sup> Hugo de GROOT, *Briefwisseling van Hugo Grotius. Deel 1*, kiad. P.C. MOLHUYSEN, Den Haag, Nijhoff, 1928, 307 (n. 330.) és L. PAOLETTI, *La fortuna di Lucano dal Medioevo al Romanticismo*, Atene e Roma, 7, 1962, 150.

<sup>43</sup> Ld. William BLISSETT, *Caesar and Satan*, *Journal of the History of Ideas*, 18, 1957, 221–232, kül. 227, 230–232. Sokkal erősebb, és Lucanus Caesar-képével egyező hatás figyelhető meg az Erzsébet-kori drámában (Marlowe): William BLISSETT, *Lucan's Caesar and the Elizabethan Villain*, *Studies in Philology* 53, 1956, 553–575.

<sup>44</sup> Jean-Claude TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France: Citation, imitation, et création, 1583–1646*, Paris, 2000.

<sup>45</sup> PARATORE, i. m., 18. A jelenet megvan Ariosto *I cinque cantijában* is, a csehországi elvarázsolt erdő kipusztításánál (II, 125–128). Tassóhoz hasonlóan Ariosto is pozitív szereplőnek, Károlynak tulajdonítja a tettet.



zolva<sup>46</sup> a *Mátyás-elmékedések* erénykatalógusát előlegezi meg,<sup>47</sup> hiszen Caesar az államrezon-irodalomban egyértelműen az *uomo virtuoso* mintaképe (persze kisebb hibákkal, ami szinte elkerülhetetlen). Caesar jellemrajzához ebben a szerepben nyilván nem is járulhatott hozzá Lucanus szentségtörő, istentelen Caesarja.

Annál meglepőbb viszont, hogy Zrínyi lapszéli jegyzeteiben több helyen is bejelöli Lucanus Caesart hybriszel vádoló sorait, melyek saját machiavellista erényszótárában pozitív tulajdonságokká válnak. Zrínyi kiemeli, hogy Caesart nem hadvezéri hírneve tette naggyá, hanem nyughatatlansága, és hogy azt szégyellte egyedül a világon, ha nem győz a harcban (Luc. 1, 143–145: „Sed non in Caesare tantum / Nomen erat nec fama ducis, sed nescia virtus / Stare loco, *solusque pudor non vincere bello*”). Egy másik helyen megjelöli, hogy akár rombolva is utat nyitott magának (Luc. 1, 150: „gaudensque viam fecisse ruina [Caesar]”).

Caesar machiavellista öntudata, amely szerint a sikeres, szerencsés vezér igazsága felülír minden más megfontolást, legjobban talán az ötödik ének egy beszédében nyilvánul meg (5, 319–364). Itt Caesar a lázadó csapatoknak gögösen azt mondja, hogy Fortuna úgyis vele tart, és talál majd helyettük másik sereget magának, hiszen a végzet és az istenek akarata nem törődnek a plebsszel, csak az előkelők akaratának engednek. A nép egyedül vezetőiben bízhat, és csak a kiválasztott kevesek által – és az ő számukra – marad életben: *humanum paucis vivit genus*. Zrínyi itt is bejelöli azokat a sorokat (5, 343–346), ahol Caesar azt állítja, hogy csak a vezér erélye (szinte a machiavellista *virtù*) az, ami bátorrá teheti a katonákat. E jegyzetek alapján jól látható, hogy Zrínyi teljesen világosan észrevette és kíváncsúnak tartotta Lucanus leírásában Caesar protomachiavellista kvalitásait. Azon kevés Lucanus-hely közül, melyek a vesztes Pompeius elbizakodottságát emelik ki, Zrínyi kiválasztotta az egyik legfeltűnőbbet (Luc 1, 583–584: „Pars mundi mihi nulla vacat, sed tota tenetur / Terra meis, quocumque iacet sub sole, tropaeis”) és beillesztette a Mátyás-elogiumba: „Mátyás király halála előtt csaknem az egész Ázsia és Európabeli fejedelmektől vala követség nála, kik mind barátságot és békeséget kérének tőle, ugy annyira, hogy ő is mondhatja vala, az mit Lucanus Pompejusról írt vala”,<sup>48</sup> majd következik a fenti Lucanus-idézet. Meg kell jegyezni, hogy a *Szigeti veszedelemben* egy helyen tökéletes a kontextus átülte-

<sup>46</sup> ZP, 66–67.

<sup>47</sup> És egyúttal dédapját, akinek már Szikszai Hellopoeus Bálint a példaképévé tette Caesart: „Intrepidus mortem opperior saevique timenda *Caesaris exemplo* spernere iussa placet.” – SZIKSZAI HELLOPOEUS Bálint, *Zrinus de se ad proceres Ungariae*, 37–38. Idézi: CSONKA F., i. m., 155.

<sup>48</sup> ZP, 196.



tése is: mikor a II. ének elején Arszlán azt gondolja, hogy „mindenben árt késődelemség” (II, 1), pontos alakpárja Caesar katonájának, Curiónak, aki az egész polgárháborút indítja el ezzel a mondattal: „Tolle moras, semper nocuit differre paratis” (1, 281, Zrínyi be is jelöli), majd később kínhalállal bűnhődik ezért, ahogy Arszlán is Palota (Várpalota) oktan megtámadásáért.

Jól látható, hogy Zrínyi – némiképp Quintilianus tanácsának szellemében – retorikus közhelyként, az eredeti kontextustól függetlenül applikálja Lucanus jellemzéseit saját hőseire, Mátyás királyra vagy Arszlánra. Egyébként az eredeti helyzetet kifordító, a szöveget kontextustól függetlenítő imitáció nem volt különleges a társművészetekben se: Brébeuf francia Lucanus-fordításának 1670-ben (tehát a Napkirály alatt) keletkezett rézmetszetes illusztrációi Caesar-pártiak,<sup>49</sup> a szöveg értelmétől teljesen elszakadva, holott maga a fordító előszavában mentegeti Lucanust császárellenességeért.<sup>50</sup> A metsző (illetve nyilván az őt megbízó kiadó) és Brébeuf is másképp hallotta az eposz politikai kicsengését. A jelenségnek persze van magyarázata, méghozzá az, hogy Caesar, mint hős, tulajdonságainak összes felhalmozott toposzával<sup>51</sup> jól beleillik a machiavellista *virtù*-val ellátott, *virtuosi* hősök közé, mint zsarnok azonban örökké gyűlöletes moralista-politikai szempontból. Egy etikai és egy politikai gondolatkör ütközik egymással, és a feszültséget csak a reneszánszban képes levezetni a „jó zsarnok” ideologikus, tudatosan vállalt elfogadása. Lucanus Caesar-ábrázolásának egyik legvitathatóbb pontja az elmúlt majd kétezer évben épp ennek a csak ideologikusan megragadható feszültségnek az egyoldalú, Pompeius-párti bemutatásából származott.

<sup>49</sup> R. A. TUCKER, *Lucan and the French Revolution: The Bellum Civile as a Political Mirror*, *Classical Philology* 66, 1971, 6–16. Csak a 18. század végi Magyarországon lesz fontos a témája miatt Lucanus – francia hatásra: ekkor már a stílusát kell mentegetni. Ld. BAYER Alice, *Marmontel hatása Magyarországon*, Bp., 1916, 31.

<sup>50</sup> FISCHLI, i. m., 58.

<sup>51</sup> Zrínyi, ahogy Lucanus is, kapcsolódik ahhoz az epikai történetmondó-szókincshez, melyet Sándor-hagyománynak szoktak nevezni, és átszővi az egész ó-, közép- és újkori történetírást. Lucanus kapcsolódásáról ld. W. RUTZ, *Lucan und die Rhetorik*, in *Lucain*. (Entretiens Fondation Hardt 15), 1970, 236; BORZSÁK István, *A lucanusi Pharsalia viharjelenete*, in *uő*, *Dragma*, 184, 187, általában 54–59. Zrínyinél ez pl. a *celeritas* virtusában jelenik meg – ld. ZP, 90–91. Mátyást már az egykorú propaganda is kapcsolta a Sándor-hagyományhoz: ld. VAYER Lajos, *Corvinus és Alexandrosz*, *Művészettörténeti Értesítő*, 24 (1975), 25–36.

*Eposz és teodícea*

Az előbb emlegetett Sándor-hagyomány kapcsán feltehetünk még egy kérdést a *Szigeti veszedelem* kapcsolatban. Az eposz kezdetén (I, 28–31) miért épp Allectónak, egy hírnöknek kell a harcra rávennie Szulimánt? Miért nem például a Sándor-hagyomány népszerű „vágy szállta meg a lelkét”, „cupido invasit animum”<sup>52</sup> szerepel Szulimánnál is? Egy eposztól független, szervetlen választ persze rögtön adhatunk, azaz, hogy isteni hírnökök szerepeltetése valószínűleg már Homérosz korában is epikus közhely volt. Gondolhatunk azonban arra is, hogy mivel az eposzban magyarok és törökök Istene egyazon Isten,<sup>53</sup> és Isten maga nem csálja meg a teremtményeit, ezért kell a túlvilági rossz szférájából küldenie Allectót (és őt is csak Mihály arkangyal közvetítésével), akinek a tanácsa Szulimán számára végül hamisnak bizonyul.

A hírnökök és angyalok küldésének azonban úgy tűnik egyébként is szilárd rituáléja alakult ki. Arany János már jelentőséget tulajdonított annak, hogy míg Tassónál Goffredót Gabriele arkangyal szólítja fel a keresztes hadjáratra az Úr megbízásából, a *Szigeti veszedelemben* Mihály arkangyalt hívja magához az Isten: Zrínyi a sokkal vitézebb Mihályt választja.<sup>54</sup> Azt is mérlegelni lehet azonban, hogy más szempontok vezették eposzszerzőinket: a *Gerusalemében* Gabrielét keresztényekhez küldi a világ Ura, és külön hangsúlyt kap, hogy ő csak második az angyalok közt (il Re del mondo / chiama a se da gli angelici splendori / Gabriel, che ne' primi era secondo” I, 11). Viszont mikor a gonosz démonokat, az avernusi sereget kell hazaparancsolni, már Michelét küldi az Úr (IX, 58–60). Zrínyinél talán ehhez hasonló szándékosság fedezhető fel abban, hogy Mihálynak a föld alá kell indulnia, „Röpüle mindaddig és nem nyugovék, Míg Alecot pokolban nem találá meg”, Gábiel viszont Zrínyihez indul a XV. énekben, hogy megdicsőülését hírül vigye és lelki bizonyosságot nyújtson számára az utolsó harc előtt („Azért vidámits meg emberi szüvedet, / Duplázd meg utolján nagy vitézségedet”, XV, 44), és harcba nem is kell bocsátkoznia, csak fenyegetően meglendíti pallosát (XV, 49). Goffredóhoz viszont a győzelmet érkezik bejelenteni az erős karú Michele arkangyal három körre osztott égi seregével (XVIII, 92–96), hogy segítsék a vár ostromát. Mihály arkangyal a keresztény hagyományban gyakran szerepel úgy, mint a hithű hadak segítője és a hívő ember védője a Sátánnal szemben a halál órájában – ennek hátterében természetesen az áll, hogy a Jelenések könyvében a Sárkánnyal harcol, letaszítja őt az égből (Apc. 12,7–9); és már az Ószövetségben is ő vitázott a Sátánnal Mózes holtteste

<sup>52</sup> BORZSÁK, i. m., 54.

<sup>53</sup> Ezt KIRÁLY Erzsébet alaposan kifejtette: KIRÁLY, 1989, 41.

<sup>54</sup> ARANY, 340.

felett (Judit 9).<sup>55</sup> Így érthető, hogy ő visz segítséget Goffredónak, és Zrínyi-nél őt küldi Isten tárgyalni a Pokolba. A várvédő Zrínyit viszont nem kell megvédeni a Sától a hősi halál pillanatában, hisz már itt a földön „ihon az Istennek az ő koronája” (XV, 41), Tasso Goffredója se küzd az Alvilággal az eposz elején, helyzetük sokkal inkább hasonlít az *Annunciáció* archetípusához. Ez Gábrriel alá tartozik már, aki Zakariásnak Keresztelő Szt. János, Szűz Máriának Jézus születését jelenti be (Lk 1,11; 1,26), általában az isteni vigasz hírvivőjeként szokott felbukkanni,<sup>56</sup> bár szokott, békés attribútumait, az ékes tiarát, a sokszínű szárnyakat, a jogart és a liliomot pallosra kell cserélnie az eposzi méltóság kedvéért (SzV. XV, 39).

Ezzel a kitérővel pusztán azt szeretnénk bemutatni, mekkora fontossága van a Zrínyi által közvetített korabeli magyar és európai gondolatvilágban a teodícea kérdésének, és az isteni igazságosság az eposz egészen kis részleteiben is befolyásolhatta Zrínyit a cselekmény alakításában.<sup>57</sup> Zrínyi azonban nyíltan is nyilatkozik az e világi rossz lehetőségességének problémájáról, ráadásul több alkalommal. Természetesen a 17. század Magyarországnak a teodícea felvetését indukáló kérdés az, hogy miként engedheti meg Isten híveinek pusztulását.

*A Szigeti veszedelem* első énekében meg kell indokolni Sziget tragédiáját:

Ostorum szolgámra nem tiltom, hogy szálljon  
Melynek nem kell törődni semmit halálon,  
Akarom néki könnyebbségére szálljon,  
És lelkének hűvösülésére álljon. (I, 27)

Tehát a jó, az istennek kedves mindig az égbe jut, ahogy azt a szintén lucanusi indíttatású *Befed ez a kék ég...* epigramma is tanúsítja. Hasonló érvelés jelenik meg később más formában a *Vitéz hadnagyban* is. Zrínyi ott, fenntartva az előbbi érvet, hozzáteszi: nem bonthatja fel mindig Isten az oksági láncot a jámborok kedvéért, mert a meggondolatlan, de jámbor hívő ugyanazt kapná, mint a bölcs és egyúttal jámbor: „Oka ennek a' külömbségnek az, hogj az Isten nem mindenkor akar csudákat csinálni, es nem bontja fel a' dolgoknak rendit az emberek jámborsága miatt [...] illendő az ő rendelésének törvényé-

<sup>55</sup> *The Oxford Dictionary of Christian Church*, 1974, „Michael the Archangel” címszó.

<sup>56</sup> Uo., „Gabriel the Archangel” címszó.

<sup>57</sup> Már KLANICZAY Tibor utalt a problémára, mikor monográfiájában a 258. levelet idézte: „Ha ez igaz, nem tudom miképpen fogja teológiánk megmagyarázni, hogy a szerencsétlenség miért éppen a jókat sújtja.” (KLANICZAY, 461) Ebben az évben Zrínyit különösen foglalkoztathatta a teodícea kérdése, vagy pusztán véletlen lenne, hogy ez az 1658-as levél ezzel a témával foglalkozik, épp a Lucanus-olvasást tanúsító Mátýás-elmélgedések írása és a második Lucanus-kiadás rendelése után?

hez és uraságának könnyebüléséhez, hogy engedgyen a következő okoknak szabad folyást az magok tehetsége szerint ez iránt, hogy az erősebb és hatalmasab meg győzze az erőtlenebbet és uralkodgyék rajta, hogy azok, a' kiknek töb tudományok és vitézségek vagyon, győzedelmessek legyenek magok ellenségén. Mert külömben bizony ő kötelezné arra magát, hogy azoknak, a' kiknek jó szándékjuk vagyon, bolondcságokat béhálózná és botlásokat helyére hozná. Mert ha csak a' jámborság és ártatlanság volna ezen e' világon szerentsés, számkivetés volna az okosság és emberi társaságbeli rend: Erőszakot szenyvedni a' böltsesség az Istentől, az ki őtet rendelte és, hogy légyen, megparancsolta.”<sup>58</sup> Maga az új gondolat, hogy az „emberi társaságbeli rend” kedvéért, azaz társadalmi érdekből van szükség létünk okos irányítására, Jean de Silhon *Les deux vérités* című értekezéséből származik, mint azt Klaniczay Tibor kimutatta.<sup>59</sup> De miért volt szüksége Zrínyinek erre az új válaszra, hogy a török magyarországi győzelmeit megmagyarázza?

A *Szigeti veszedelemben* olvasható verzió esetében az ember védtelen, ki van szolgáltatva Fortuna hatalmának, és még Isten is csak „nem tilt”, azaz nem közvetlenül hajtja végre a bosszút. Tettek révén nem érdemesülhetne az ember, és a virtusnak se lenne szerepe egy ilyen világban, a cselekvő ember tettei pedig céltalanok lévén nem segítenék beteljesedéshez az isteni providenciát, jóllehet hátráltatni se tudják. Jól fejezi ki ezt a *Vitéz hadnagy*, mikor azt olvassuk: „erőszakot szenyvedni a bölcsesség az Istentől”, hiszen a bölcsesség az egyik legfontosabb virtus, a *Vitéz hadnagy* aphorizmusai is külön figyelmetztetnek rá,<sup>60</sup> és az eposzban meg is találjuk az elmélet példázatrészét Olind basa személyében, aki a török táboron belül „okossága után ment mind nagyobb tisztre” (SzV. I, 81). Az, hogy a két érv eltérő az eposzban és az értekezésben, persze nem jelenti azt, hogy lényegi változás történt volna Zrínyi szemléletében a két mű szerzése között, a *Vitéz hadnagy* általában tökéletes összhangban fejt ki az eposz ideológiáját, elég itt a két egybecsen-gő Fortuna-képére gondolni.<sup>61</sup>

E két érvnek egyik sarkalatos pontja, hogy miként veszi észre és teljesíti be a nem-tudó jámbor és vitéz halandó a mindent ismerő Isten végzetét, azaz mi igazolja tetteinket a bekövetkező sors előtt. Zrínyi szemléletében a vitéz cselekedetei a *sors* inherens részei, a fatum, a *sors* ellen nem futhat senki. De

<sup>58</sup> ZP, 81.

<sup>59</sup> KLANICZAY Tibor, *Zrínyi helye a XVII. század politikai eszméinek világában*, in uő, *Pallas magyar ivadékai*, Bp., 1985, 168. A gondolat tágabb – nem csak politikai – kontextusáról ld. Albert O. HIRSCHMANN, *Az érdekek és a szenvedélyek. Politikai érvek a kapitalizmus mellett annak győzelme előtt*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., 1998, főképp 55–63.

<sup>60</sup> ZP, 91 (*Praevisio*), 97 (*Vis et consilium*).

<sup>61</sup> Ld. SzV. IV, 1–3 és a *Fortuna*-diskurzus (ZP, 79–86). Hasonlóképp Szulimán leírásának jó részében (II, 44–49) maga a vitéz hadnagy bontakozik ki.

a virtus, úgy látszik, az ember választása, nem a sors adja – legalábbis emberi szemszögből nem. Isten nézőpontja persze teljesen más dimenziójú, és a *Szigeti veszedelem* egy helye is árulkodik arról, hogy Zrínyi átveszi a korabeli létértelmezés pesszimista hasonlatát, mikor a török sereg enumerációjának (amely jó részben a történeti törvényszerűségeket igazoló példázatok elmesélésére szolgál) egy helyén megjegyzi:

Akkor is láthattuk az Isten hatalmát  
Csak játéku tartja emberek dolgát. (I, 94)

Hogy az emberi világot mint játékot, esetleg mint színházat szemléljük, a korban gyakran felmerülő gondolat volt. Marino egyházi szentbeszédeiben, a *Dicerie sacré*-ban (azon kevés Marino-mű egyikében, amely nem volt meg a Zrínyi-könyvtárban) így ír a teremtő művéről: „Ez az ég, melyen annyi csillag virágzik, és ez a föld, amelyen annyi virág csillog, Isten kezének játéka volt, és ez a lágy levegő is, mely szétszóródik, finoman, mint a fátyol; ezek a vizek, amelyeket gyenge és apró homokszemek fékeznek meg harapásaikkal, és a megannyi állatfaj, vármesek és szelídek, vadak és háziasítottak: mindezek csak Isten ujjainak játékaival lettek teremtvé: *Opera digitorum tuorum sunt caeli*. És miközben ezt a modellt formázta meg ujjával, valójában csak szórakozott és játszott, mintha ez a nagy mű csak egy tréfa lenne: *Ludens in orbe terrarum*.”<sup>62</sup> De feltételezhetünk akár a hellenisztikus filozófiák, főképp a sztoicizmus és kevésbé az epikureizmus által kialakított istenfelfogást is, természetesen nem első kézből, a filozófusok szövegei alapján, hanem az antikvitásban ezek befolyása alatt született művek révén. A fenti Zrínyi-idézetnek a forrásvidékén lehet az epikureista Lucretius is:

Usque adeo res humanas vis abdita quaedam  
Opterit et pulchros fascis saevosque secures  
Proculcare ac ludibrio sibi habere videtur. (*De rerum natura* 5, 1233–1235)

<sup>62</sup> „Scherzo della mano di Dio fu questo Cielo fiorito di tante stelle, questa terra stellata di tanti fiori, quest’aria molle e sparsa a guisa d’un sottile velo, quest’acque affrenate col morso di debole e minuta arena, queste tante specie d’animali, e feroci e domestici e selvaggi e mansueti: gioco della dita di Dio furono in somma tutte le cose create: *opera digitorum tuorum sunt Caeli*. E mentre ne giva componendo il modello, come se opera così maravigliosa fusse una burla, altro non faceva che scherzare e giuocare: *ludens in orbe terrarum*.” G. B. MARINO, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, kiad. Giovanni POZZI, Torino, 1960, 142. (A két bibliai idézet: Zsolt. 8,4 és Péld. 8,31.)

Ha a világ játéktér, akkor kormányzóereje *vis abdita quaedam*, tehát egy rejtett erő, amelyet a játék szabályainak ismerete híján nem ismerhetünk meg. (Persze ezeket a blaszfémikusnak látszó kijelentéseket se kell a barokk költészetben teológiaiilag komolyabban venni, vagy dogmatikusabb elképzelés részének tekinteni, mint a kor festészetében a számtalanszor megfestett Iustitia, Themis vagy éppen Astraea eltávozását vagy visszatérését a földre, ami tulajdonképpen szintén a világtól elforduló Isten eszméjét idézi emlékezetbe.) A világot játékul tartó Isten képzete, bármilyen egzisztenciálisnak tűnhet is, éppúgy epikus toposz, ahogy a szakadékba zúduló kőszikla, mint az ellenfélre induló harcos hasonlata. A szerencse játéka így fordul elő Ovidius pontusi leveleiben is (Pont. 4, 3, 49–50 – Szenczi Molnár Albert fordításában):

Az emberek dőlésében ez világos  
Az Szerencsének sok játéka vagyos.  
Nincsen oly óra, nincs oly szempillantás,  
Hogy ne láttatnék tőle csalárdkodás  
Örozkedgyél te-is azért szüntelen  
Az Szerentse hogy ne eytsen veszélyben. (RMKT XVII/6, 370.)

Ennek a toposznak az egyik közvetítője talán szintén Lucanus lehetett, aki-  
nek egyik legfeltűnőbb sajátossága az istenapparátus teljes elhagyása, de úgy,  
hogy az istenek létét még elfogadja, csak beavatkozásukat nem:

[...] Sunt nobis nulla profecto  
Numina, cum caeco rapiuntur saecula casu,  
Mentimur regnare Iovem.<sup>63</sup> (7, 445–447)

A *Szigeti veszedelemben* egyedül Szulejmán nem képes elviselni az ég játékát és nevetését az emberi sorson, és arra vetemedik, hogy megfenyegetse Mohamedet, amennyiben nem győz Szigetvárnál és nem terjesztheti tovább hírnevét:

<sup>63</sup> „Ugyanhogy / Nincsenek isteneink; az időt vakeste viszi-hajtja! Jupiter országol? Nem igaz.” (Devecseri Gábor ford.) A lucanusi helyet Zrínyi is bejelöli. A klasszika-filológia szerint Lucanus az archaikus kori Enniusnál láthatta megfogalmazva ezt a toposzt. („Ego deum genus esse semper dixi et dicam caelitum, sed eos non curare opinor quid agat humanum genus”, Tragoediae fragm. 134c Jocelyn.) Ld. FRIEDRICH, W.-H., *Cato, Caesar und Fortuna bei Lucan*, Hermes, 73 (1938), 391–421.

De megcsalja magát [Mohamed], ha csak romlásomat  
Az égből neveti, ő is vall károkat.  
Magammal romlásra elhuzom muszurmánt,  
Kitül tisztességet vesz azután tahát? (XIII, 34)

Szulejmán halálát az eposz végén akár Mohamed – vagy az ég – bosszújaként is tekinthetjük hübriszéért, amely Lucanus istentelen Caesarjának elbizakodottságát idézi.

Az előző oldalakon Lucanus hatását vizsgáltuk Zrínyi írói műveiben, ám néhol láthatóan túlléptük a filológiaiilag bizonyítható párhuzamok körét. Ennek oka az volt, hogy fel szerettük volna mutatni a költő érintettségét, olvasói igényét is a *Pharsaliával* szemben. Lucanus eposza már a *Szigeti veszedelem* vázának kidolgozásánál izgalmas műfaji mintának tűnhetett Zrínyi számára, hiszen történeti eposz, lineáris cselekményű, és pozitív alakjai vereséget szenvednek, csakúgy mint a Szigetvárt védő magyarok. A szigeti Zrínyi heroikus sorsához azonban nem adhatott példát Lucanus deheroizált, az erkölcsöt és a sikert egymástól élesen elválasztó világképe. Erre majd csak a *Mátyás-elmélkedések* írásánál kerül sor, amikor – vélhetőleg újraolvasva és ceruzával jegyzetelve Lucanus eposzát – felfedezi Caesarban a machiavellista *virtuosi* hősök, köztük Mátyás király előképét, és ebben a szellemben, a lucanusi pesszimista kontextustól eltávolítva idézi a római költő jól sikerült megfogalmazásait. Caesar bevezetőnkben idézett kijelentése, hogy az istenek és a Végtet nem törődnek az emberekkel, sorsukat csak az előkelők akarata irányítja (*procerum motus haec cuncta sequuntur* 5, 342), egy machiavellista virtuoso számára példa is lehetett, hogy Caesar nyomában az előkelők, az emberek sorsát saját elképzelésük szerint irányítani tudók közé igyekezzen tartozni.<sup>64</sup> Nem valószínű, hogy Zrínyi azért tette meg Mátyást Lucanus Caesarjának egyértelmű követőjévé, mert nem látta át a lucanusi eposzi világ

<sup>64</sup> Bacon gigászi lélekállapotúnak („Gigantea illa animi conditio”) nevezi az olyan jellemű embereket, akik ugyan a jóra igyekeznek, de azt, hogy az miben áll, teljesen saját preferenciáik szerint, barátaik és ellenségeik alapján határozzák meg. Ne feledjük, hogy Zrínyinek épp egy gigász, az Etna alá temetett („burított”) Enceladus volt egyik leggyakrabban megidézett költői szerepe. Vö. „Id quod optime cernitur, quando bonum activum in aliquid impinget, quod sit bono communionis contrarium. Siquidem *Gigantea illa animi conditio*, qua abripiuntur magni isti orbis terrarum perturbatores, (qualis fuit L. Silla, et plurimi alii, licet in modulo longe minore) qui videntur ad hoc anhelare, ut omnes felices et aerumnosi sint, prout sibi fuerint amici vel inimici; atque ut mundus tamquam ipsorum praeferat imaginem (quae vera est Theomachia), haec inquam ipsa aspirat ad bonum activum, individuale saltem apparens, etsi a bono communionis omnium maxime recedat.” Francis BACON, *De augmentis scientiarum libri IX*, Leiden, Wijnngaerden, 1652, 493. (lib. 7, c. 2.)



paradoxikusságát: erre kellő bizonyítékul szolgálnak azok a Zrínyi-szöveghelyek, amikor Lucanus panaszos hangját teszi sajátjává, és a végzet hatalmát kárhoztatja. Sokkal inkább az állhat a kontextus nélküli imitáció és applikáció hátterében, amit Quintilianus is megfogalmazott: Lucanust inkább rétorként, és nem költőként kell utánozni.

## 9. EPIKUS PÁRHUZAMOK A SZIGETI VESZEDELEMBEN

Valószínű, hogy azért lelünk oly különös örömet a felsorolásokban, mert az örökkévalóságot – *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum* – idézzük meg velük.

(J. L. Borges)

### *Bevezető megjegyzések:*

Az alábbi jegyzék azzal a szándékkal készült, hogy a *Szigeti veszedelem* epikus párhuzamait összegezze. Célja elsősorban nem a szöveg értelmezése, vagy annak összefoglalása, hogy a szakirodalom mit mondott egyes szöveghelyekről, hanem intertextusaik feltárása. Ha akadnak is olyan jegyzetek, amelyek inkább interpretációnak látszanak, azok pusztán a megkerülhetetlen kivételek közé tartoznak. Az adott Zrínyi-locushoz elsőként mindig a hozzá véleményem szerint legközelebb álló párhuzamot idézem, utána pedig a többi szövegpárhuzamot, melyet a korábbi kutatás talált, vagy én kapcsoltam hozzá.

A bibliográfia a megtalálás és nem a megjelenés rendjében kronologikus: így általában Kazinczyt és Aranyt követik a többiek. Ez indokolja azt is, hogy Greksa Kázmér átfogó, Aranyt folytató munkáját (1890) megelőzik a sorban Arany később publikált jegyzetei: Greksa csak elvétele hivatkozik Arany kéziratból publikált jegyzeteire (pl. 63. o., Arany *Hátrahagyott iratainak* első megjelenése: 1889), bár minden bizonnyal felhasználta őket. A párhuzamok általában fontossági sorrendben követik egymást, a „vö.”-vel bevezetett utalások véleményem szerint csak a Zrínyi-szöveg tágabb kontextusához kapcsolhatók. A lírai verseknél nem törekedtem teljességre a szakirodalom feltárásában, mivel nem tartoznak tanulmányom szorosan vett témájához, s hasonló a helyzet a történeti források tekintetében is. Az összes szakirodalom által idézett utalást ellenőriztem, kivéve a horvát nyelvű forrásokat, hiszen szerencsére ezeket Hajnal Márton nyomán Jung Károly és Lőkös István újra feldolgozta. Greksa Kázmér értekezésében sok verssorjelzet pontatlan, ezeket külön megjegyzés nélkül javítom. A Homéroszt imitáló vergiliusi helyeken igyekeztem zárójelben megadni a homéroszi verseket is, ezeknél elsősorban Georg Nikolaus Knauer munkájára támaszkodtam (*Die Aeneis und Homer*, 1964), jöllehet Zrínyi ezeket valószínűleg nem vette figyelembe (ld. 157. o. 8. lj.). A *Szigeti veszedelem* énekei római számmal szerepelnek, minden más eposzt arab számmal idézek.

## **A felhasznált kiadásokról:**

A zágrábi Zrínyi-könyvtárban sajnos nem maradt fenn Tasso *Megszabadított Jeruzsálemének* a költő által használt példánya, és a könyvtárjegyzék által jelzett négy Vergilius-kötetből is sajnos csak egyetlenegy maradt fenn. A Tasso-kiadást megpróbálta azonosítani Kovács Sándor Iván: KIRÁLY–KOVÁCS, 48–58. Az egyetlen fennmaradt Vergilius-kötet Froschauer 1587. évi zürichi kiadása, amelyben iskolai jegyzetek találhatók ismeretlen kéztől, de Zrínyitől származó bejegyzések nem (ZK, 270, n. 279). Ez alapján nem állíthatjuk, hogy Zrínyi ezt a kiadást használta volna, hiszen általában sokat jegyzetelt könyveibe, és a felhasználni készült passzusokat többféle módon is – szöveges jegyzettel, ceruzás figyelemfelkeltő vonallal – megjelölte, ahogy az Bonfini *Magyar történetének* Heltai-féle fordításában, Lucanus-kötetében vagy Marino *Sampognájában* is látható. Feltételezhető, hogy Tassót és Vergiliust, a két legfontosabb inspirációs forrást is számos jegyzettel látta el. Minden bizonnyal ennek köszönhető a kötetek elkallódása is, és az is, hogy 1651 után Zrínyi új Tasso-kötetet szerzett be magának (ZK, 415, n. 622). Emiatt e két szöveg esetében modern kritikai kiadást használtam referenciaként, míg a többi esetben Zrínyi saját példányaival egyező kiadásokat.

## **Hivatkozott kiadások:**

- Anthologia Latina*, ed. Alexander RIESE, vol. 1–2, Leipzig: Teubner, 1894.
- ARIOSTO, Lodovico, *Orlando furioso, tutto ricorretto et di nuove Figure adornato*, Venetia, Felice Valgrisi, 1587. (Zágráb, NSK, BZ 141)
- BOISSARD, Jean-Jacques, *Vitae et icones Sultanorum Turcicorum*, Frankfurt am Main, Theodor de Bry, 1596.
- ERRICO, Scipione, *La Babilonia distrutta, poema eroico con due Idillij del medesimo*, Velence, Pietropaolo Tozzi, 1624.
- ISTVÁNNFFY Miklós, Nicolai ISTHUNFI Pannoni *Historiarum de rebus Ungaricis libri 34*. Editio novissima, ad primam Coloniensem de anno MDCXXII emendatissime recusa, Bécs, Trattner, 1754.
- Brne KARNARUTIĆ, *Vazetje Sigeta grada*, in *Opsada Sigeta I–III*, kiad. Milan RATKOVIĆ, Zágráb, Liber, 1971.
- MARINO, Giambattista, *Strage degli Innocenti*, Venetia, Giacomo Scaglia, 1633. (Zágráb, NSK, BZ 26)
- MARINO, Giambattista, *La Sampogna, diuisa in Idillij favolosi e pastorali*, Venetia, 1637. (Zágráb, NSK, BZ 412)

- MARINO, Giambattista, *La Galeria del Cavalier Marino*, Venetia, Ciotti, 1635.  
(Zágráb, NSK, BZ 352)
- MARINO, Giambattista, *L'Adone*, Venetia, Sarzina, (1623?). (Zágráb, NSK BZ 143)  
*Rerum memorabilium in Pannonia sub Turcarum imperatoribus a capta  
Constantinopoli usque ad hanc aetatem nostram... Exegeses*, ed. Nicolaus  
REUSNER, Frankfurt am Main, Claudius Marnius, 1603.
- SCHESAEUS, Christianus, *Opera, quae supersunt, omnia*, ed. Franciscus CSON-  
KA, Bp., 1979.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, kiad. Giorgio CERBONI BAIARDI,  
Modena, Panini, 1991.
- VERGILIUS MARO, Publius, *Opera*, ed. Roger A. B. MYNORS, Oxford,  
Clarendon, 1991<sup>3</sup>.
- VIDA, Marco Girolamo, *Christiad*, trans. James GARDNER, Cambridge, Mass.,  
Harvard University Press, 2009.

### **További felhasznált kiadások:**

- ERRICO, Scipione, *La Babilonia distrutta*, in Venera MUNAFÒ, *Cultura e letteratura  
nei poemi degli epigoni della Gerusalemme liberata: Errico, Balli, Nozzolini*,  
Dottorato di ricerca, Univ. di Sassari, 2008.
- MARINO, Gian Battista, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, kiad. Giovanni  
POZZI, Torino, 1960.
- MARINO, Gian Battista, *La Strage de gli innocenti del Cavalier Marino, Della  
Gerusalemme distrutta canto settimo...*, Venetia, Giacomo Scaglia, 1633.  
(A Gerusalemme distruttához)
- MARINO, Giovanni Battista, *L'Adone*, 2 k., kiad. Giovanni POZZI, Milano, 1976.
- MARINO, Giovanni Battista, *La Sampogna*, kiad. Vania De MALDÉ, Parma, 1993.
- MARINO, Giovanni Battista, *Li Epitalami*, Venetia, Nicolò Pezzana, 1674.
- MARINO, Giovanni Battista, *Rime amorose*, kiad. Ottavio BESOMI, Alessandro  
MARTINI, Modena, 1987.
- MARINO, Giovanni Battista, *Rime boscherecce*, kiad. Janina HAUSER-  
JAKUBOWICH, Modena, 1991.
- MARINO, Giovanni Battista, *Rime marittime*, kiad. Ottavio BESOMI, Costanzo  
MARCHI, Alessandro MARTINI, Modena, 1988.

## A címlapról

Az embléma mintáját Széchy Károly azonosította: SIRI, Vittorio, *Mercurio ovvero Historia dei correnti tempi*, Casola [Venezia], 1645. SZÉCHY, 3, 176–178 (4. lábjegyzet); VÁRADY, 1, 222; KLANICZAY, Tibor, *Zrínyi és Vittorio Siri*, = uő, *Hagyományok ébresztése*, Bp., 1976, 254.

A szirén értelmezéséhez: Cato grammaticus Latina Siren / Qui solus legit ac facit poetas. A szirének teratologikus lények lévén, eredetileg se bírhattak biztos nemmel. (MARÓT, 1956, 475–7.) Tasso *Rime eroiche* 28 Vergilius és Nápoly kapcsán: „La gloriosa alma Sirena, appresso il cui sepolcro ebbero la cuna.” Marinót, mikor bevonult Nápolyba, úgy üdvözölték, mint egy új tengert, amely a nemes szirén tengerébe torkollik (KARDOS, 483). „Tehát olvasta Marino ajánlását is, melyben »siréná«-nak nevezi költészetét.” (KARDOS, 486). Megjegyzendő, a *Strage degl’innocenti* általam használt 1633-as, velencei kiadásában nem szerepel Marino ajánlása, de Claudio Achillini ajánlóverse kezdődik így: „La MARINA Sirena, / Benche sotterra essangue / Rinoua il canto, e rende l’aure immote, / E mentre si riscote / Dal gran sonno fatale, / Rende la strage istessa à se vitale.” Borzsák antik és középkori példák sokaságával igazolja, hogy a szirén lehet hímnemű (BORZSÁK, 1959, 482–485). A szirénéről ld. még MARÓT 1956 (a) és (b).

A szirénéről és moralizáló értelmezésükről Zrínyi könyvtárában olvashatott Bacon *The Wisdom of the Ancients*ének (latin fordításban *De sapientia veterum*) 31. fejezetében (*The Sirens or the Pleasures*): „Therefore these heroes and spirit of the excellent temper, even in the midst of these enticing pleasures, can show themselves constant and invincible, and are able to support their own virtuous inclination against all heady and forcible persuasions whatsoever, as by the example of Ulysses that so peremptorily interdicted all pestilent counsels and flatteries of his companions as the most dangerous and pernicious poisons to captivate the mind. But the most excellent remedy, in every temptation, is that of Orpheus, who, by loudly chanting and resounding the praises of the gods, confounded the voices, and kept himself from hearing the music of the Sirens; for divine meditations do not only in power subdue all sensual pleasures, but also far exceed them in sweetness and delight.” (*The Essays*, London, 1907, 284.)

A tenger és a hajó értelmezéséhez ld. Marino *La Galeriaj*ának *Le sculture* részéhez írt bevezetőjét: „La virtù è un mare, che conduce la navicella dell’umano ingegno per mezo l’onde delle belle e lodevoli operazioni al felice porto della gloria. E’ ben vero, che per esso in ogni tempo, ò tempestoso, ò sereno, sempre si corre grave pericolo di naufragio. Percioche nella tranquillità non mancano aure soavi d’adulationi, che con applausi e lodi ci gonfiano

d'ambitione; Sirene piacevoli di delitie, che con vezzi, e lusinghe ci allettano alla oziosità; remore malvage d'invidie, che con rampogne, e calunnie si studiano d'impedire il nostro honorato viaggio; scogli nascosti d'insidie, che con inganni e frodi cercano di romperci il legno, e d'interromperci il corso; corsari iniqui di detrattioni, che con biasimi e maldicenze s'ingegnano di depredare altrui il credito, e l'onore. Nella tempesta poi armisi pure, chiunque si espone à queste fluttuose turbulenze, di coraggio e di lena, per sostenere i potenti assalti della Fortuna, nemica per lo più degl'intelletti nobili e grandi. Quivi tenebre d'ignoranza, onde di malignità, venti d'avversità, piogge di travagli, tuoni di mormorazioni, baleni di sdegni, e saette di persecuzioni perturbano talmente lo stato altrui, che talvolta ne cade in disperazione il Piloto. Per la qual cosa fà di mestieri, che da una parte la ragione, ch'è la timoniera, se ne stia del continovo vigilante al governo della nave; e dall'altra i sensi, che sono i marinari, movendo i remi, si sforzino, senza allentar l'essercitio, di superare con le fatiche le difficoltà; accioche quella come Palinuro, traboccando addormentata dalla trascuragine, non rimanga giuoco della procella; e questi impigriti nella negligenza, non lascino come Sergesto, il suo Centauro sdruscito, lontano dalla meta, e ultimo nell'arringo. Nè dee l'anima nostra, agitata dall'acque di questo Abisso, imitare Europa, la qual valicando il mar di Creta rivolgeva il viso alla sponda, donde le compagne la richiamavano indietro; ma più tosto, à guisa di Leandro, procedendo arditamente innanzi, e rompendo con vigorose braccia i flutti procellosi delle tante malagevolezze, aspirare al termine di esse con tener gli occhi sempre rivolti e fermi alla luce del lido, che la limita (*a modern szövegkiadásban*: invita) alla immortalità. In questo pelago entrai già io navigante inesperto, in fin da' primi anni della mia fanciullezza, quasi per ischerzo; e pur non senza qualche intoppo e spavento incominciai a solcarlo, disconfortato, e poco men che sbigottito, non tanto dai lunghi sudori, e dalle dure vigilie, che seco ordinariamente recano le muse, quanto dai severi consigli paterni, che spesse volte anche con minacce si sforzavano di ritirarmi ad altri studi da quelli a' quali la naturale inclinazione del mio Genio mi portava." (MARINO, *La galleria*, Parte seconda, 3–8.)

A jelmondatot (*Sors bona nihil aliud*) a Prédikátor könyvéből vezeti le HELLER 1918, 262–264. Zrínyi korábbi jelmondata, mely ex librisein is feltűnik (*Nemo me impune lacessit*) Alciato egyik kutyát ábrázoló emblémájából vezethető le (*Nemo quietum impune lacesset*). Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Padova, 1621, LIX. BORZSÁK, 1959, 481. Zrínyi autoikonográfiájához ld. még TÜSKÉS Gábor, *A költő és hadvezér Zrínyi Miklós ikonográfiája a 17. században*, in *Aranyozás: tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, Budapest, rec.iti, 2009, 18–25.

## DEDICATIO

Az előszó értelmezéséhez ld. SZÖRÉNYI, 1993, 15–19; KIRÁLY, 59–129.

Az előszó irodalomelméleti kérdésfelvetéseire jelentős hatással volt Zsámboky János Bonfini-kiadásának előszava (Antonio BONFINI, *Rerum Ungaricarum Decades*, Hanau, Wechel, 1606; BZ 163, n. 113).

egy tél alatt írtam: Vö. az antikvitásban a sietve készült munka toposzaival:

ALFÖLDI András, *Miscellanea II*, EPhK, 52, 1928, 161–162, Kerényi Károly, hozzászólása: A „gyors munka” mentegetőző hangsúlyozása, uo. 163–64. Mindketten késő antik szerzőktől idéznek példákat.

Vergilius és Homérosz felidézése: Statius, *Silvae* 1. Praefatio.

saepe et magnus dormitat Homerus: Hor. Epist. 2, 3, 359. BORZSÁK, 1958, 298.

quia nihil perfectum sub Sole, nam nec chorda sonum dat, quem vult manus et mens: Hor. Epist. 2, 3, 348. BORZSÁK, 1958, 298.

eclipsisnek hívunk: „Ugy vagyon, a világon semmi nincs fogyatkozás-nélkül: vannak a tengernek habjai, a földnek indulási, az egetnek felhői, a hóldnak és a napnak fogyatkozásim a tűznek füstei, nem lehet a rósa tövis-nélkül” PÁZMÁNY Péter *Predikációk*, kiad. KANYURSZKY György, Budapest, 1903, *Összes munkái*, VI. k., XXXIII.

Török, horvát, deák szokat kevertem...: A barokkban divatos *parole pellegrine*-re ld. SZÖRÉNYI, 1993, 16; KIRÁLY, 103–104.

hogy Istvánffy és Sambucus másképp mondják: vö. Istvánffy, 298/2; Sambucus, Bonfini-kiadás kronológiája és a *Narratiuncula*. NÉGYESY, 44–45.

In galea Martis nidum fecere columbae...: *Militis in galea nidum fecere columbae...*, Petr. frg. 36 Bücheler; Anthologia Latina (Riese) 695. Petroniusnak Claudius Binetus tulajdonította. Tolnai emlékszik egy anekdotára, miszerint a Forum Romanumon történt egyszer az eset, hogy a galambok sisakban raktak fészket. TOLNAI, 1903, 189–90. Zrínyi korában egyes kiadásokban névtelen epigrammaként szerepel (pl. a jezsuita Nihusius epigrammaantológiájában: *Epigrammata disticha poetarum latinorum, veterum et recentum*, kiad. Bartholdus NIHUSIUS, Köln, Kinckius, 1642, 17), máshol Petroniusnak tulajdonítva (T. PETRONIUS Arbiter, *Satyricon*, Lyon, Frelon, 1618, 161). Kiemelendő, hogy imprézagyűjteményekben mint a „szerelmes katona” emblémája bukkan fel („Impresa per un soldato che amava”; „[...] come feci io nell’impresa d’un cavaliere, che quantunque bellicoso, di continuo amava, e fù la Galea di Marte ove facevano il nido le Colombe col breve MARTI AMICA VENUS, dall’Epigramma di Petronio [...]”; Giulio



Cesare CAPACCIO, *Delle imprese*, Napoli, Carlino, 1592, 49). Zrínyi számára ez utóbbi értelem, a „szerelmes katona” lehetett meghatározó.

Azhol egy vadász Violának kegyetlenségéről panaszkodik (Idillium I):

A korábban fellelt forrásokra ld. KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, 1985, 400. Széchy Károly (II, 31–41) a *Sospiri d'Ergasto*val veti össze. Sántay fedezi fel, hogy a vers gondolatmenete a *Sospiri d'Ergasto* mellett Marino *Amintájával* is összevethető. SÁNTAY, 12. Váli Lajos Ovidius-párhuzamait csak a teljesség kedvéért közlöm, közvetlen kapcsolat nem tételezhető fel, és Vergilius 2. eclogája is csak a barokk pasztorál szűrőjén keresztül hathatott Zrínyire (vö. CSEHY 2007, 228–232). A vers rímelésének manierista virtuozitása még a 17. század eleji költészetet (Rimay, Petki, Czobor) idézi. A Zrínyi által verseiben vállalt szerelmi szerep, a vadász, a marinói idillek vadászaira, Actaeonra (*Atteone*, 46: „Cacciatore infelice”), Meleagroszra (*Meleagro con Atalanta*, La Galeria: „felice amante, e miser cacciatore”), és legfőképpen a szerelmes vadászra, Adoniszra megy vissza. (Ld. Marino, *Adone* egésze – de főképp 3. és 18. ének – és *Adone morto di Pier Francesco Morazzoni*, La Galeria: „Del Cacciator amato / de la Dea de le Gratie e degli Amori / da fiera zanna estinto, / da dotta man dipinto / chi può la morte accompagnar col pianto?”)

- 1: Vö. Marino, *Siringa*, 232–235. (La Sampogna, 7. idill)
- 5: a *lén-vén* rímekhez ld. Czobor Mihály *Theagenés és Chariclia*, I, 148.
- 5, 3–4: Marino, *Aminta* (Rime boscareccie Ecloga II): sol a me lasso, / convien pianger mai sempre, O che s'invecchi l'anno / O ch'ei ringiovenisca; *Sospiri d'Ergasto*: A me lasso convien non d'altro ogn'ora / passermi che di tenebre e di pianto / O che l'anno con brevi e lunghi giorni / Canuto parte o ch'ei ringiovenisca. SÁNTAY, 12–15. VÁRADY, 204.
- 7, 3–4: Marino, *Sospiri d'Ergasto*, 4, 3–4. Távoli hasonlóság. VÁRADY, 204.
- 9–10, 1: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 6, 1–6. VÁRADY, 204–205.
- 10, 1: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 5, 5–6. VÁRADY, 205.
- 10, 2: Vö. Ov. Am. 2, 9, 29–30.
- 10, 3: Vö. Ov. Fast. 2, 820; Trist. 3, 2, 19–20. VÁLI, 34.
- 13–15: inkább ölje meg további kínzás helyett: Marino, *Sospiri d'Ergasto*, 13–14. vsz. SÁNTAY 15–16.
- 14: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 13, 3, 6–8; 11, 8. VÁRADY, 205.
- 14, 1: Mongibél: Tassónál Ger. Lib. 4, 8, 2. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241. Vö. *Arianna strása* 1, 3. Kovács Sándor Iván Zrínyi tűzhányó-ké-

- peinek inspirálói közé számította Scipione Errico Etna-ódáját is, amelyet Errico műveinek 1626. évi, messinai kiadásában szerepel. A Zrínyi által használt, 1624. évi Pierpaolo Tozzinál megjelent kiadást (ld. ZK 289, n. 325) korábban nem vette figyelembe a kutatás, mert nem volt belőle ismert példány (példányok: Padova, Biblioteca Civica, München, Staatsbibliothek, Göttingen, Universitätsbibliothek). Ez a kiadás azonban a Babilonia distruttán kívül csak Errico két korai művét, a *L'Endimione* és a *L'Arianna* című idilleket tartalmazza, a *L'Etna* című ódáját nem. Így nem bizonyítható, hogy Zrínyi ismerte volna ezt a költeményt. Vö. KOVÁCS Sándor Iván, *Zrínyi tűzhányó-képei és Scipione Errico Etna-ódája*, in KIRÁLY-KOVÁCS, 182–203.
- 15: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 14, 1–4. VÁRADY, 205–206. Vö. Tasso Aminta, scena I. („Tu prendi a gabbo i miei fidi consigli / E burli miei ragioni?...”) IMRE 1897, 25.
- 16, 1–2: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 15: O se t'avesse d'estrema Tana / Orsa pasciuto ò gel de monti Caspi / Ancor dovresti al mio mortal cordoglio / Temprar lo sdegno e mitigar l'orgoglio. SÁNTAY, 16; és Marino, *Il lamento di Aminta* II, p. 75, 20–21. VÁRADY, 206. Vö. Ov. Met. 9, 612–614. VÁLI, 32.
- 17: Balassi Bálint, *Szép magyar komédia* act. 2. sc. 4: „Az regi fenniuifais elegh kemín, de azért sok uagassal ugyan ledül sött megh az erős kösziklakonis megh teczik neholl az hangya nioimis, a holl sok hangyak iarnak.” LUDÁNYI, 679. Vö. *Feszületre*, 10.
- 19–22: *Sospiri d'Ergasto* 31–33. Vö. Marino, *La ninfa avara*, 314–358 (szövegében hat rá a témájában kissé eltérő Ger. lib. 16, 14–15); *La disputa amorosa* (Idillio 11) 540–556; Ariosto Orl. fur. 1, 42–43 és Hor. C. 4, 10 – ennek nyomán a téma a reneszánszban nagy népszerűségnek örvendett. SZÉCHY II, 32–34; VÁRADY, 206–208. Vö. Tasso Aminta, scena I. („Che verrà tempo che ti penterai / Non avergli seguiti...”) IMRE 1897, 25.
- 19, 3: Vö. Ov. Ars 3, 62–64. VÁLI, 16–17.
- 20,1: Vö. Ov. Met. 5, 605–607. VÁLI, 28.
- 21, 2–3: Vö. Ov. Ars 2, 115–. VÁLI, 16–17.
- 22, 1–2: Vö. Ov. Ars 3, 65–. VÁLI, 17.
- 23: Imre Sándor Tasso Amintájával veti össze: IMRE, 24. Vö. Ov. Fast. 4, 91–107; Ars 2, 481–488. VÁLI, 19–20.
- 24: a szerelem irányít mindent. Marino, *La ninfa avara* 160–172. Ennél távolabbi Marino, *Sospiri d'Ergasto*, 27, 1–3, amelyre Sántay utal: „Amore è quel che da misura e legge / A gli orbi eterni, e moto e armonia / Amore è sol che gli elementi regge”. 31, 1–2. SÁNTAY 17. VÁRADY, 208.

- 24, 3–25: Marino, *Sospiri d'Ergasto*, 10: „Odi quel rossignuol, che spiega il volo / da l'orno al mirto e poi dal mirto al faggio; / odi come, dolente a tanto duolo, / del tuo torto si lagna e del mio oltraggio.”
- 25: Marino, *La ninfa avara*, 177–180. A „gyűrűről fenyőre” szállás motívuma nem szerepel Marinónál. A gyűrű Négyesy László szerint cserjeféle erdőszéleken. (ZR, 454.)
- 26: Marino, *La ninfa avara*, 185–191 (vedi il suo tortorello, in secco tronco). KIRÁLY 1916, 252. Vö. Marino, *Orfeo*, 1: „Qual dela dolce sua tenera prole / orbato rossinguol, che d'alte strida, / e di gemitu acuti il cielo assorda; / qual dela cara sua fida compagna / vedovo tortorel, che' n chiaro fonte / non beve mai, né 'n verde tronco alberga.”
- 26–30: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 32; 38. SZÉCHY II, 34–35, 38; VÁRADY, 208.
- 31: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 40. SZÉCHY II, 40–41; VÁRADY, 208.
- 32: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 33. VÁRADY, 209.
- 41, 3: Petrarca CCXXII (Liete e pensose...), 12. KOVÁCS S. I. 1985, 400.
- 42–43: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 51–52. vsz. SÁNTAY, 17.
- 46: Vö. Balassi Bálint, *Bizonygyal esmérem...*, 17; *Lelkemet szállotta...*, 2. KOVÁCS S. I., 1985, 401.
- 49: Vö. Kallimachos, *Ant. Pal.*, 12, 102; *Hor. Sat.*, 1, 2, 105–108; *Ovid. Am.*, 2, 9, 9–10. BORZSÁK, 1964, 209. Balassi, *Ímé ez szivembe lövé egyik nyilat* (kétes hitelű), 11. vsz. Vö. ECKHARDT Sándor, *Balassi-tanulmányok*, Bp., 1972, 207.
- 54: Licaon: nevének olaszos írásmódja arra utalhat, hogy Marino *La Galerijának* egyik leírása alapján ragadta meg Zrínyit ez a mitológiai alak: *Licaone trasformato in Lupo d'Ambrogio Figino* (I, 62): „Dal cibo abominando / del pargoletto ucciso / torce Giove sdegnoso il guardo e 'l viso; / ond'empie l'uccisor cangiato in belva / d'ululati la selva. FIGIN, l'atto è sì crudo, e sì nefando, / che l'occhio il prende a schivo, / se non ch'espresso al vivo / dal tuo divin pennello, / l'orror diletta, e 'n sì bell'opra è bello.”
- 59–60: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 77. SZÉCHY II, 34; VÁRADY, 209.
- 60, 3: *Ov. Met.* 3, 455–456. VÁLI, 25.
- 61–62: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 78. VÁRADY, 209–210.
- 61, 3: *Ov. Met.* 1, 492; 6, 455–456. VÁLI, 10.
- 62: Cf. *Id. II*, 13; SzV. 7, 40.
- 64–67: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 80–81. VÁRADY, 210.
- 68–69: Marino, *Sospiri d'Ergasto* 116, 1–4, 7–8. VÁRADY, 210.
- 69, 3: *Ov. Met.*, 1, 584. VÁLI, 35.

- 71: Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Köln, Jansson, 1611, 44. tábla: „Flavescent segetes cum sol volet, et mala iusto / In melius rediget tempore longa dies”. Cf. ZP, 99.

Violához (Idillium II):

A korábban fellelt forrásokra ld. KOVÁCS Sándor Iván, *Alírikus Zrínyi*, 1985, 401. A második idillium első tíz versszakának fő mintája Marino *La ninfa avarája* (*Rime pastorali*). SZÉCHY, II, 31–41; SÁNTAY, 20; VÁRADY, 211. A második felére leginkább a *Siringa* idill hatott. Váli Lajos Ovidius-párhuzamait csak a teljesség kedvéért közlöm, közvetlen kapcsolat nem tételezhető fel.

- 1, 1: Marino, *La ninfa avara* 1: Crudele, crudele e dove / Si veloce ne vai? SZÉCHY II, 31; SÁNTAY, 20; és *Dafne*, II, *La Sampogna*, p. 96, 4–5, 7–8. VÁRADY, 211. Vö. Ger. lib. 14, 63, 7 és Marino, *Al signor Lorenzo Cenami...* KOVÁCS S. I. 1985, 401.
- 1, 2: Zsolt 58, 5–6. HELLER, 1925, 37–38. Vö. *Fant. poet.* 19.
- 1, 3: Marino, *La bruna pastorella*, 263–264.
- 3: Marino, *La ninfa avara*, 3–7: Fuggi forse e pauenti / Quanto che in man mi vedi arco leggiadro? / Vana paura e sconsigliata fuga, / Non é già questo di Diana l’arco. SÁNTAY, 20. VÁRADY, 212.
- 5–6: Marino, *La ninfa avara*, 34–38: Oimé, perché fuggirmi? / Già non son io di questi boschi / Mostro horrendo e diforme, / Se ben son mostro misero d’amore, / E mostro di dolore. SÁNTAY, 21; VÁRADY, 212. Ugyanakkor Marino, a költő is mint „nuovo mostro” vonul be Rómába. KOVÁCS S. I., 1985, 119. Vö. LUDÁNYI Mária, *A szerelem-kép alakulása a XVI. század végi és a XVII. század eleji magyar irodalomban*, ItK 83, 1979, 360. (A marinói kép Ovidiusnál és Castellettinél.)
- 5, 1–2: erdei csuda Klaniczay szerint Pánszerű alak; Borzsák középkori ördögalknak értelmezi. BORZSÁK, 1964, 210.
- 7–8: Daphne történetét Marino is felidézi: *La ninfa avara*, 39–54. SÁNTAY, 22; VÁRADY, 213.
- 9: Vö. Marino, *Sampogna*, 7. idill (*Siringa*), 219–221: „Ma se sei marmo o porfido, / come sì lieve e mobile / voli innanzi al mio correre?” KOVÁCS S. I. 1985, 401.
- 10: *La ninfa avara*, 50–52. KIRÁLY-KOVÁCS, 201.
- 13: Cf. *Id. I*, 62; SzV. 7, 40
- 14–15: Vö. Ov. Met. 1, 504–. VÁLI, 26.
- 16: Marino, *Siringa*, 33–38. (*La Sampogna*, 7. idill)

- 18, 4: Vö. Jer. 8, 23. HELLER, 1925, 37.  
 19, 1–2: Zsolt 42, 2. HELLER, 1925, 37.  
 20, 3–4: Marino, *Siringa*, 219–221.  
 23,1–2: Marino, *Siringa*, 201–218. „O troppo alpestra e rigida, / sarà dunque possibile, / ch’a tante fiamme gelida, / d’esser ognor ti glorii / ai preghi inessorabile / di chi t’adora e seguita? / Dimmi qual serpe libica / ti fu nutrice e balia? / Suggesti il latte barbaro / dele fere d’Armenia? / Bevesti il ghiaccio scitico / If su i monti iperborei? / Del seme empio di Cerbero / ti generò Tesifone? / O traesti l’origine / da qualche dura pomice? / Sei tu del freddo Caucaso / forse macigno o selice?” Ld. még Marino, *Rime boschereccie* 17 (Duolsi della crudeltà della sua ninfa); Ger. lib. 16, 57. Vö. Ov. Trist. 1, 8, 43–44; 3, 11, 3–4; Her. 7, 37–38. VÁLI, 31. Vö. Balassi, *Szép magyar komédia*, act. 3. sc. 1.: „Talam im ez repedezet keosziklaktul szöletel? vagy Cartago hatariban, Oroszlan tejet ittal? Vagj az Armeney Parduszok czeöczeit szoptat?” LUDÁNYI, 680.  
 30: Mérges Morgana Ariosto *Cinque cantijában* is szerepel (1, 11–12). SIMON 1988, 17–24. Valószínűbb azonban, hogy Boiardo *Orlando innamoratójára*, vagy az egész mondakörre vonatkozik a célzás, ugyanis Morgona Boiardonál kap Falsirénáéhoz mérhetően fontos szerepet a cselekményben.  
 30: Sámson példája: Bírák 16. HELLER, 1925, 12.  
 31–33: Verg. Ecl. 2, 16–18. SZÜCS, 1896/7, 14. Vö. Marino, Sampogna, 7. idill (*Siringa*), 94–103.  
 33: Marino, *La bruna pastorella*, 230–236.  
 34, 3: Vö. Jer. 13, 23. HELLER, 1925, 36. Vö. XIII, 45, 3–4.  
 35, 1–2: a fülesbagoly hangja az antikvitásban is rossz ómen. Ov. Met. 5, 549–550; Verg. Aen. 4, 462; 12, 862–864. BORZSÁK, 1964, 210. Vö. SzV. 12, 16, 1–2.

## OBSIDIO SZIGETHIANA

Dedicatio: cf. Tasso, I, 4, ARANY, 343.

### I. ének

- I, 1, 1–2: Ovid. Trist. 4, 10, 1. MARÓT, 1958, 56–57.  
 I, 1–2 Én az ki ... Fegyvert s vitézt éneklek: Verg. Aen. 1, (1–4)–1. ARANY, 341. Közismert, hogy sokáig Vergiliusnak tulajdonították az eposz előtt kései kéziratokban fennmaradt pályaösszegzést (először csak egy 9. száz-

- zadi kéziratban szerepel, ott is csak a margón), ma már azonban nem fogadják el hitelesnek, mivel már az V. századbéli kommentátor is csak úgy ismeri, hogy Nisus, egy grammatikus-előd hallotta az öregektől, ők pedig Variustól, akit Vergilius a kézirat elégetésével megbízott. Talán barátjának szánt példánya élére írhatta, vagy már akkor is – Arannyal együtt – „teleszájúnak” találták az eposz „arma virumque”-val való kezdését (vö. Serv. ad loc. : multi varie disserunt, cur ab armis Vergilius coeperit). Ld. P. VERGILII MARONIS *Aeneidos liber primus*, ed. et comm. R. G. AUSTIN, Oxford, 1971, 25–27.
- I, 2, 2: SCHESAEUS, 10, 833–835: His freti Solymannum ad magna Zygethi / Moenia vertentem totius robore belli / Exspectare ausi.... SIMAI, 1903, 140, KARENOVICS, 1905, 20.
- I, 3: Tasso Ger. lib. 1, 2, 1–4 (Jel 12, 1 alapján). ARANY, 342.
- I, 7, 1–2: Verg. Aen. 1, 223–226, Tasso Ger. lib. 1, 7–8, ARANY, 343–344; Verg. Aen. 4, 220. CSERÉP, 245. Vö. Hom. Il. 8,51–52; 11, 81–82; 13, 4. Taurinus, *Stauromachia* I, 433–434: CSONKA, 1992, 156.
- I, 7, 4–12: „Nem járnak az úton, kit Fia rendelt.” A kézirat „Christus” változata még közelebb áll a horvát „Jézus”-hoz. Karnarutić 4, 115–148. Hajnal Márton az eposz „alapeszméjét” is Karnarutićtól vezeti le. HAJNAL, 16–17. Vö. Verg. Aen. 4, 220. CSENGERY, 7.
- I, 8–10: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 31–32.
- I, 11: Vö. Verg. Aen. 4, 222–237; Ger. lib. 1, 11. ARANY, 344.
- I, 12–24: A magyar–zsidó párhuzam a kor történetsszemléletének része, ld. THURY, 141–148; HELLER, 1925, 11; KATHONA, 1943; DÖMÖTÖR, 1992; ŐZE, 1991; ÁCS, 2001, 302–313. Az *improperia*, a liturgiából származó szemrehányások is hathattak Isten beszédének felépítésére, leginkább Vida *Christiasán* keresztül (5, 721–742): SZÖRÉNYI, 2004, 301–2. Taurinus *Stauromachiájában* is megvan a megfelelő rész (IV, 23–27): CSONKA, 1992, 156.
- I, 12: A „keménynyakú” jelzőre ld. 2Móz 32,9. PAFKÓ, 2009.
- I, 14, 1: Vö. 5Móz 5,15. PAFKÓ, 2009.
- I, 15: Vö. 2Móz 3,8. PAFKÓ, 2009.
- I, 19: Vö. Zsid. 10,30. PAFKÓ, 2009.
- I, 22: Zsolt. 18,42. PAFKÓ, 2009.
- I, 23: 2Móz 20,5. PAFKÓ, 2009.
- I, 24, 3: Ézsaiás 10,5. HELLER, 1925, 23.
- I, 25: Mihály arkangyal közbejárása a jókért Ábraháméval vethető össze: Gen 18,23–25, HELLER, 1925, 9. A hagyomány szerint inkább Mária kéri Istent és Jézust, hogy ne pusztítsa el a földet és az embereket. Erre példa a sokáig Janus Pannoniusnak tulajdonított töredékes elégia (*Consultatio*



*Dei patris et filii de perdendo hominum genere, quos tandem Beata Virgo exorat*; Teleki-kiad., 437–449). NÉGYESY, 1914, 57–58; SZÖRÉNYI, 1993, 30.

- I, 26: Ézsaiás 40,13. FARKAS, 421. Eccl. 3, 22: „altiora te ne quaesieris et fortiora te ne scrutatus fueris: sed quae praecipit tibi Deus, illa cogita semper et in pluribus operibus eius ne fueris curiosus.” Vö. PÁZMÁNY, ÖM, VI, 379.
- I, 29, 2–3: Allecto leírása, különösen Verg. Aen. 7, 329 és 341. ARANY, 347; Marino *Strage degli Innocenti*, I, 7–8, KARDOS, 483; VÁRADY, 221. Vö. még Stat. Theb. 1, 90–113 (Tisiphone).
- I, 33, 3: Szelim képében beszél Szulimánhoz Allecto. Isteni alakok gyakran öltik magukra emberek képét az epikus hagyományban: Hom. Il. 2, 709; 3, 121–138; 3, 385–394; 4, 86–103; 5, 785–791; 13, 43–58; 13, 215–238; Verg. Aen. 1, 315–402; 5, 618–640; 5, 838–846; 7, 415–434; 9, 646–656; 12, 472; Tasso Ger. lib. 8, 59; 9, 8. ARANY, 347–348. Marinónál Crudeltà beszél Giusippo, Heródes atyja képében Heródeshez: *Strage degli innocenti* I, 34–35.
- I, 34–35: Ger. lib. 9, 8.
- I, 34–45: Alexander Cortesiusnál Allecto Murád képében buzdítja Mátyás ellen Mohamedet: CORTESIUS, *De laudibus bellicis Matthiae Corvini*, 675–717. SZÖRÉNYI, 28. A „fölyhőt kerget Károl elődben” származhat Marino, *Strage*, I, 54-ből: Giusippo szerint Heródes nem veszi észre, hogy rossz sajkásként sötét felhők veszik körül. KARDOS, 484.
- I, 36, 1: Ger. lib. 9, 9, 2–3.
- I, 37, 3–4: Boiss. 158–163; 141–145. KISS F. 1995, 34.
- I, 38: Marino, *Strage*, I, 55–58, Giusippo figyelmezteti öccsét új király születésére, KARDOS, 484.
- I, 39, 1: Boiss. 102. KISS F. 1995, 34.
- I, 40, 1: Boiss. 107–114. KISS F. 1995, 34.
- I, 40, 3–4: Boiss. 297–298. KISS F. 1995, 34–35.
- I, 42, 3–4: Hor. Epist. 1, 18, 48; Verg. Aen. 2, 311; Ulrich von HUTTEN, *Ad principes Germaniae* (TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Erasmus és magyar barátai*, Bp., 1941, 23.); Erasmus Criciushoz írt levelében (ALLEN, *Epistulae Erasmi*, VIII, 189, 21); SZAMOSKÖZY István, *Rerum Transsilvanarum Pentas*, kiad. SZILÁGYI Sándor, Bp., 1876, 2. köt, 281. BORZSÁK, 1964, 211. Vö. Il. 3, 148.
- I, 43, 1–2: SCHESAEUS, 10, 534–535: „Vos meus insequitur favor ingens atque supremi, / Non alias cui dona sacravimus, Allae.” SIMAI, 1903, 139. Vö. Ger. lib. 9, 13, 5–6.
- I, 44–45: Verg. Aen. 7, 346–347. ARANY, 349.



- I, 46, 3: Verg. Aen. 7, 460; Tasso Ger. lib. 8, 71. ARANY 349. Taurinus, Stauromachia V, 273. CSONKA, 1992, 164. Hor. C., 1, 35, 15; Ov. Met., 12, 241; Tasso Ger. lib. 12, 44; Errico, Babilonia distrutta, 10, 13, 1. Vö. még az angol és francia alarm/alarme szót. Ld. még SzV. VI, 50.
- I, 47–48: Ger. Lib. 9, 12. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246, CSENGERY, 11. A „megfestem lovamat keresztény vér-tóban”-ra ld. Ger. lib. 9, 93, 4.
- I, 49–50: Istvánffy, 285; Karnarutić 1, 50–60. HAJNAL, 18.
- I, 50, 1: Istvánffy, 288/1: „ad initium mensis Iunii” indult el Szulejmán. THURY, 261.
- I, 51: Istvánffynál is (285/2) lovas tanácskozás egy dombon. THURY, 129.
- I, 61–66: Arszlán levele Istvánffynál (286/1). THURY, 262.
- I, 64, 1: Istvánffy, 286/1: „Caesarem nusquam paratas copias habere”.
- I, 67: Vö. *Mátyás király életéről való elmélkedések*, ZP, 188. Vö. VIII, 21.
- I, 68–100: Szulejmán seregszámlája Silius Italicus Punicájára hasonlít földrajzi kiterjedtségében. NÉGYESY, 1914, 58.
- I, 69–75: Delimán kiemelése a seregszámlában Tancredire emlékeztet Tasso enumerációjában (Ger. lib. 1, 45–49). ARANY, 352–353.
- I, 69, 1–2: Boiss. 310. KISS F. 1995, 35.
- I, 70, 1–2: Karnarutić 1, 195–196. HAJNAL, 19; LŐKÖS 2005, 168.
- I, 70, 4: Vö. Taurinus, Stauromachia, IV, 17–18: „Non illi flamma nec undae ... resistunt” CSONKA, 1992, 156.
- I, 71, 3–4: Ger. Lib. 1, 59, 2–3; ARANY, 353. Boiss. 206. KISS F. 1995, 35.
- I, 72, 1–2: Énekek éneke 10, 6; Apul. Met. 3, 23, 2; Kemál pasazádé: „Jácint fürtöd szétziláltad s foglyul ejtél engem”; Baki: „hajfürtjével béklyóba vert rabszolga”; Mühibbi (=Szulejmán szultán) dívánjában szerepel a hajjal kötözött szerelmes motívuma. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, 1968, 550. Petrarkista közhely voltára ld. pl. Tirso de Molina, *A szevillai szédeltető* ..., I. felv. vége: „lelkemet hajadnak selyme körülfonta”.
- I, 73, 4: Boiss. 206–208. KISS F. 1995, 35–36.
- I, 74: Czobor Mihály, *Theagenés és Chariclia*, I, 40. Delimán gyötrelme (az ül-fül-hül-merül rímcsoporttal együtt) szinte teljes egészében Chariclia szenvedésének leírásából származik. KOVÁCS S. I. 1985, 58.
- I, 75: Rustán alakja Tasso Orcanójából származik, aki azután puhult el, hogy fiatal lányt vett feleségül („ma or congiunto a giovanetta sposa”): Ger. lib. 10, 39.
- I, 75, 2: Ov. Trist. 1, 6, 9–10. Vö. még SzV. IX, 46.
- I, 77, 2: Karnarutić 1, 237. HAJNAL, 20.
- I, 79, 1–2: Boiss. 137. KISS F. 1995, 36.
- I, 79, 3–4: Boiss. 58. KISS F. 1995, 36.

- I, 80, 2: Széltől fogant lovak: Hom. Il. 16, 149–151; 16, 211–215; 20, 221–229; Verg. Georg. 3, 271–277; Ariosto, Orl. fur. 15, 40–41; Bernardo Tasso, Amadigi, 29, 17; Torquato Tasso, Ger. lib. 7, 76. ARANY, 354. IMRE Sándor, *A széltől fogant ló*, Figyelő 9, 1880, 68–71, említi még Arisztotelészt, Varrót, Pliniust, Columellát, Solinust, Albertus Magnust, Ulisse Aldrovandit. Ld. pl. id. Plinius, Nat. hist. 8, 67, 166; Justinus, Epitome Pomp. Trog., 44, 3, 1. BARTAL, 1894, 630. Listitől, Gyöngyösitől, Vörösmartytól idézi.
- I, 81, 2–4: Boiss. 315–317. KISS F. 1995, 36.
- I, 82, 1: Istvánffy, 149/1: Ulama pasa négy társával, köztük Memhethámmal Szulejmánhoz szökik, és később keresztények ölik meg mindnyájukat. THURY, 263.
- I, 82, 2: Istvánffy, 290: ott van az ostromnál Mehemetanesszal együtt Hanvivanes is. THURY, 263.
- I, 82, 4: Istvánffy, 169/2: egy Szelnice melletti horvátországi végvári csatában, 1544-ben meghal Demirhamus Spancovitus.
- I, 83, 4: Demirhám erejéhez vö. Ger. lib. 19, 125, 3–6. (Adrasto meglovagolja az elefántot)
- I, 84, 1: Verg. Aen. 7, 750–760, a marsus Umbro alakja. ARANY, 355.
- I, 86: Boiss. 164–168. KISS F. 1995, 36.
- I, 87: Boiss. 146–151. KISS F. 1995, 36.
- I, 88: Boiss. 162–163. KISS F. 1995, 36.
- I, 89, 2: Boiss. 179, 186, 215. KISS F. 1995, 37.
- I, 91, 1: Karnarutic 1, 128. HAJNAL, 20; LŐKÖS, 79. Vö. II, 39, 4 és VI, 65.
- I, 93, 4: „Isten ostorai rajtunk” Karnarutic 4, 112. HAJNAL, 20; LŐKÖS 2005, 168. Vö. a Bibliai virga.
- I, 94, 1–2: Boiss. 13. KISS F. 1995, 37.
- I, 94, 4: Lucr. 5, 1233–1235. Ov. Pont. 4, 3, 49–50. Szenci Molnár fordításában: Az emberek dőlésében ez világon / Az Szerencsének sok játéka vagyon. / Nincsen oly óra, nincs oly szempillantás, / Hogy ne láttatnék tőle csalárdkodás / Örözkedgyél te-is azért szüntelen / Az Szerentse hogy ne eytsen veszélyben. RMKT 17 /6, 370.
- I, 96, 3–4: Arany szerint a Nagy Sándor által bezárt népekre vonatkozik (356), de Zrínyi inkább Curtius Rufus történetére utalhat az Aornosz szikláról (Curt. Ruf. 8, 11).
- I, 99, 1–3: Karnarutic 1, 281–282. HAJNAL, 20; LŐKÖS 2005, 168.
- I, 102, 1–2: Schesaeus, 10, 350–352: gramineosque armis splendescere campos / Teucrorum, densa montes amoena vireta / Nube tegi veluti pecudum

hominumque caterva; Karnarutić 1, 227–228. SIMAI, 1903, 137; HAJNAL, 20.

## II. ének

- II, 1–6 (+5–7 a kéziratban): Istvánffy, 286/1. Arszlán hallva Szulimán jöttét, harcba kezd. THURY, 265–266.
- II, 1, 3: Lucan. 1, 281. KISS F., 1998, 412. Vö. Taurinus, Stauromachia, III, 323: „Rebus in adversis nocuit differre paratis.” CSONKA, 1992, 157.
- II, 7, 1–2: Verg. Aen. 9, 44; vö. Ger. lib. 6, 3, 1–2. ARANY, 358.
- II, 7, 3–4: Hom. Il. 5, 136–142; 12, 41–48; 20, 164–173; ; Verg. Aen. 9, 551–553; 10, 454–456; 12, 4–8. ARANY, 358. Ov. Fasti 2, 209–212. orosz-lánok támadnak kóbor vadakra. VÁLI, 50. Ld. még III, 101; V, 6, 45, 49, 60; VI, 70, 92; VII, 51, 98; VIII, 18; X, 77, 86, 105; XII, 110; XIV, 83; XV, 56.
- II, 15, 2: Ger. lib. 9, 18, 8. ARANY, 358. Vö. Ger. 19, 113, 4. Scipione Gentili jegyzete a Tasso-helyhez: „poeti finsero il sonno esser parente della morte, come dice il Petrarca, ovvero come Virgilio, Omero ed Esiodo, fratello nato ad un parto di una medesima madre, la notte”. Ld. még Iosephus LANGIUS, *Anthologia sive florilegium*, Strassburg, Iosias Staedelius, 1655, f. 502r (BZ 202): „Homerus enim somni fratrem appellat mortem. Aelian. lib. 2.”
- II, 20: Istvánffy, 286/1: A Móré-bástya földdel egyenlővé tétele.
- II, 28–29: Istvánffy, 286/2: Két pattantyúsa halála elvonul Arszlán.
- II, 28, 3: Istvánffy, 286–2: már tizedik napja harcolnak.
- II, 31–35: Karnarutić, 1, 63–88. HAJNAL, 19; LŐKÖS, 68.
- II, 31, 3–4: Ger. lib. 19, 121, 1–6. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254; ARANY, 358–359.
- II, 32–33: Ger. Lib. 1, 50 ARANY, 359. Tasso léleírása sokkal egyszerűbb, a fő forrás Karnarutić.
- II, 36–37, 2: Karnarutić 1, 129–142. Misziri (tör.) = egyiptomi. HAJNAL, 20. Vö. Ger. lib. 17, 10–11. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 252; ARANY, 359.
- II, 37, 4: Boiss. 20–22. KISS F. 1995, 37.
- II, 38: Karnarutić, 1, 146–154. HAJNAL, 20.
- II, 39, 4: Ld. I, 91, 1 és VI, 65.
- II, 40: Karnarutić, 1, 181–182; 2, 31–32. HAJNAL, 20.
- II, 42, 1–3: Karnarutić, 1, 221–224. HAJNAL, 20.

- II, 43: Karnarutić, 3, 7–8. HAJNAL, 20; LŐKÖS 2005, 169.
- II, 43, 2: A hosa tisztségről: Boiss. 96. KISS F. 1995, 37.
- II, 44–45: Karnarutić, 4, 71–74. HAJNAL, 20. Vö. Karnarutić, 1, 134–135.
- II, 47: Boiss. 213–214. KISS F. 1995, 37.
- II, 49, 1–2: Verg. Aen. 7, 586–590; 10, 693–696; Ger. lib. 9, 31, 1–4; Ariosto Orl. Fur. 44, 61, 5–8. CSENGERY, 15. Vö. Ov. Met. 9, 40–41. VÁLI, 44. Vö. III, 111; VI, 103; XIV, 75.
- II, 52–53: Istvánffy, 288/1–2: Petráf Gyula ostromára megy. THURY, 268–9.
- II, 53: Forgách Ferenc szerint Petráfnak négyezer janicsára és összesen huszonötezer gyalogosa volt. (MHH Scriptores XVI.) A beglerbégi tisztségről ld. Boiss. 212. KISS F. 1995, 37.
- II, 59, 2–4: Istvánffy, 288–9: melyik irányba induljon Szulejmán. THURY, 269.
- II, 60–62: Karnarutić, 1, 21–32. HAJNAL, 20; LŐKÖS 2005, 169.
- II, 64, 1: Ger. lib. 1, 15, 5–6. ARANY, 361.
- II, 65, 1: A vers kezdő sora Balassi 51. (50.) zsoldárparafrázisát idézi (*Végtelen irgalmú, ó, te nagy hatalmú...*, BALASSI, 1986, 237), és tartalmilag is többször párhuzamba állítható vele, de jóval önállóbb, mintsem hogy Balassi versének átirataként lehetne olvasni. Balassi verse széles körben hozzáférhető volt Pázmány *Keresztyéni imádságos könyvében* (Graz, 1606, és utána sokszor). BALASSI, 1951, 274.
- II, 65, 3–4: Zsolt 18,3. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15, PAFKÓ, 2009.
- II, 66, 1–2: Zsolt 86,1. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15, PAFKÓ, 2009.
- II, 67, 1–2: Zsolt 50,7. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15, PAFKÓ, 2009.
- II, 70, 4: Zsolt 50,4; Zsolt 51,9. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15; PAFKÓ, 2009.
- II, 71, 1–2: Zsolt 79,8. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15.
- II, 71, 3–4: Zsolt 115,17–18; 88,12. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15.
- II, 73: Zsolt 115,2; 79,10; 42,4. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15. Zsolt 42,11. PAFKÓ 2009.
- II, 74: „nem jár setétségben”, vö. Jn 8,12. PAFKÓ, 2009.
- II, 75: Zsolt 115,1. ARANY, 362; HELLER, 1925, 15.
- II, 76: Vö. Goffredo imája: Ger. conquest. 1, 121. Di FRANCESCO, 363. (épp ellentétes kijelentések)
- II, 78: az epikus hősök imája azonnal meghallgatásra talál: Verg. Aen. 4, 220; 9, 630; 10, 424, 460; Ger. lib. 7, 79; 13, 72. ARANY, 363.
- II, 80, 1–2: Mt 25,14–30; Lk 19,12–27. HELLER, 1925, 27. PAFKÓ, 2009. Vö. IX, 4.

- II, 80, 3–4: Zrínyi Isten elé viszi a maga aranykoronáját, ahogy a Jelenések könyve 24 bölcse is: Jel 4, 4; 4, 10. Vö. II, 82; VII, 35; XV, 3; XV, 41–42; XV, 103. Bölcs 5, 15–16; 2Tim 4,8; Jel 2,11; 3,11; 14,14. A mennybéli koronázásról ld. HELLER, 1925, 32–33.
- II, 80–83: A szigeti Zrínyi megkoszorúzásának és mártíromságának motívuma felbukkan egy 16. vagy 17. századi festményen is (Magyar Nemzeti Galéria 73.3.). MELCZER, 294–295. Ld. még BUZÁSI, 431–442. Vö. még Ger. lib. 8, 15, 1–2. Scipione Gentile jegyzete a helyhez Enniust idézi: „Nunc est ille dies cum gloria maxima sese / nobis ostendit si vivimus, sive morimur.” Ld. még XV, 103.
- II, 81, 3: Mt 15,31–46. HELLER, 1925, 29. Jel 2, 10. PAFKÓ, 2009. Vö. IV, 33; VII, 47; XIV, 34.
- II, 82, 3: Ld. II, 80, 3–4.
- II, 86, 3–4: Vö. Marino, *Rime lugubri* Son. 31 (Dell’illustrissimo e riverendissimo signor cardinale Caetano): „Tomba non già, ma ben più tosto è cuna / questa, ov’estinto il suo mortal consorte, / nova fenice, ingiuriosa a Morte, / le sacre spoglie incenerite aduna. / Quinci, di Tempo ad onta e di Fortuna, / lieta rinasce a più beata sorte; / quindi volando inver l’empirea corte /schernisce lei, ch’ogni sereno imbruna.”

### III. ének

- III, 1: Ariosto, *Orl. fur.*, 29, 1, 1–4; Tasso, *Ger. lib.* 4, 21, 1–2. Ld. még XII, 48. Vö. ARANY, 363–364; DI FRANCESCO, 356–358.
- III, 2, 1–2: Istvánffy, 289/2: Szulimán Eger mellett dönt. THURY, 270.
- III, 2, 3–4: Verg. *Aen.* 10, 689–690; Il. 15, 592–595. ARANY, 365.
- III, 3–12: Istvánffy, 289–290: a dunai hídverés (289/2; 290/2), Musztafa bászának adja Szulejmán Arszlán budai vezérségét (290/1), Arszlán táborba érkezése (190/2), Mehmet Gujlirgi Boszniában táborozik (290/1), majd Siklós alá ér, Szkender figyelmezteti a rá váró veszélyre (290/1). THURY, 270.
- III, 6, 4: „hamis hirrel”: Szulimán ti. amiatt haragudott Arszlánra, mert azt állította, hogy itt még senki nem tud semmit a törökről: Istvánffy, 290/1.
- III, 12, 2: „éhfarkasok”: Karnarutić 3, 194. HAJNAL, 20.
- III, 13, 1–2: Karnarutić 1, 80 említi, hogy kémek értesítették Zrínyit Mehmet bég jöveteléről. HAJNAL, 18.
- III, 19, 4: Vö. IX, 48, 3–4.
- III, 21–22: Istvánffy, 290/1: Mehmet csak egy éjszakát marad, mert esős az idő. THURY, 271.

- III, 30–39: Arany Erminia pásztorok közti epizódjával veti össze (ARANY, 373–375). Keleti forrásokat említ párhuzamként TRENCSENYI WALDAPFEL, 1968; KOVÁCS S. I. 2001 a Korán Paradicsom-leírásának Pázmány *A mahomet vallásáról* c. írásában található változatával hozza kapcsolatba. (PÁZMÁNY Péter *Összes munkái*, III. 1897, 743.) Hasonló dalbetétet találunk Tassónál Armida kertjének leírásában, a csodálatos madár dalában (Ger. lib. 16, 14–15), bár annak témája a mulandóság és a szerelem élvezete, nem a szerencse. Ezt a részt később Spenser (*Fairie Queene*, II, xii, 74–75) és Marino (*Adone*, 7) is imitálta. Vö. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 252.
- III, 40–41, 1: Karnarutić, 2, 79–81, 83–87. HAJNAL, 20.
- III, 43, 1–2: Karnarutić, 3, 48–50. HAJNAL, 21.
- III, 47, 3: Karnarutić, 3, 144. HAJNAL, 21.
- III, 49: Istvánffy, 290/1: hajnalhasadtakor érkeznek, mikor a törökök már indulnak. THURY, 272.
- III, 50, 1: Verg. Aen. 11, 522. ARANY, 381.
- III, 52: Budina, 139: Zrínyi előreküld száz lovast. THURY, 130.
- III, 55, 3–4: Istvánffy, 290/2: Mehemetes excusso somno arreptisque armis. THURY, 272.
- III, 56: Verg. Aen. 10, 279–284. ARANY, 382.
- III, 56, 4: Vö. Hom. Il. 7, 174. ARANY, 382.
- III, 59–76: Rézmán alakjában az előre bejelentett halála és a részvét iránta („Kelle veszni szegénynek”) Lausus alakját idézik fel az *Aeneis* 10. énekéből (10, 435–436 és 10, 791–793). ARANY, 383.
- III, 69, 1–2: Verg. Aen. 12, 499–503. ARANY, 385; CSENGERY, 15.
- III, 69, 3–4: Farkasics és Rézmán csatája Laususét és Pallasét követi (Verg. Aen. 10, 433–434), de a tűzhasonlat Aeneas és Turnus viadalából való (Verg. Aen. 12, 521). Vö. még Hom. Il. 11, 155. ARANY, 384.
- III, 70, 2–4: Verg. Aen. 11, 633–635. ARANY, 385.
- III, 72–73, 1: Verg. Aen. 10, 369–378. Vö. Hom. Il. 15, 504; Ger. Lib. 9, 47. ARANY, 385–386. Vö. Taurinus, Stauromachia, V, 78–79. CSONKA, 1992, 158.
- III, 78: Verg. Aen. 12, 684–689. Vö. Hom. Il. 13, 137; Tasso Ger. lib. 18, 82. ARANY, 387.
- III, 80, 1–2: Istvánffy, 290/1: Rézmánt megöli Zrínyi. THURY, 273.
- III, 81: Verg. Aen. 10, 449–450; 10, 862–865. ARANY, 388.
- III, 81, 4: Vö. Hom. Il. 24, 212. CSENGERY, 15.
- III, 83, 1–2: Verg. Aen. 9, 745–746. Vö. Ger. lib. 7, 79–80. ARANY, 389; CSENGERY, 13. Vö. XV, 86.



- III, 83, 3–4: Istvánffy, 290/1: Mehmetnek Zrínyi levágja fél kezét, de nem közvetlenül Zrínyi által hal meg.
- III, 84, 1: kemény föld: Ger. Lib. 6, 35, 8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS) 244. Aen. 10, 731. Vö. III, 93, 2; V, 62, 1; X, 31, 2; X, 45, 1.
- III, 84, 3–4: Vö. Verg. Aen. 10, 897–898. ARANY, 389.
- III, 85, 1–2: Verg. Aen. 10, 829–830. ARANY, 389.
- III, 90, 1–2: Verg. Aen. 2, 354. ARANY, 391.
- III, 90, 3–4: Karnarutić, 3, 69–70. HAJNAL, 21; LŐKÖS 2005, 170.
- III, 93, 2: Ld. III, 84, 1.
- III, 94–96: Verg. Aen. 10, 524–534: Mago könyörgése Aeneashoz, Aeneas válasza, hogy hagyja fiaira a váltságdíjat, Turnus miatt nem lehet egyezkedni. Halványan érezhető Goffredo és Altamoro hasonló párbeszédének hatása is, bár ott *pío* Goffredo *pénz nélkül is* megkegyelmez ellenfelének (Ger. lib. 20, 141–142). Vö. még Aen. 10, 736–744; 2, 535–553. ARANY, 392–393, 407. Zrínyinél kisebb következetlenséget okoz, hogy Rézmán könyörgése életéért talán csak az eposz első vázlatában szerepelhetett, ám később kimaradt, s csak Ibrahim olajbég utalása értesít minket róla (96: „Mert kérését Rézmánnak meg nem hallotta”), ráadásul Rézmán haláláról is csak apja, Mehmet haragjából szerzünk tudomást (III, 80). Az ellenséghez való könyörgés kegyelemért ősmintája természetesen az *Íliász*, pl. a 6. könyvben Adrasztoz könyörgése Meneláoszhoz és Agamemnón kegyetlensége. Ld. John GOULD, *Hiketeia*, *Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, 74–103 és Agathe THORNTON, *Homer's Iliad: Its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen, 1984, 113–147 (Hypomnémata 81).
- III, 96, 6: Verg. Aen. 12, 948–949. ARANY, 392.
- III, 97–100: Ariadino Argillanónak (Ger. lib. 9, 80) jósolja meg így halálát. Hasonlóan Hektór Akhilleusznak (Hom. Il. 22, 355), Patroklos Hektórnak (Hom. Il. 16, 853), Orodes Mezentiusnak (Aen. 10, 739–744). ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 247; ARANY, 393–394; CSENGERY, 13.
- III, 99, 4: Verg. Aen. 10, 348. ARANY, 394. Vö. Ger. lib. 9, 80, 8.
- III, 100, 2–4: Verg. Aen. 2, 547–550. ARANY, 394.
- III, 101, 4: Hom. Il. 22, 17; 11, 749; 2, 418; 16, 486; Od. 22, 269; 22, 94; Verg. Aen. 10, 489; 11, 418; 11, 668–669; Ov. Met. 9, 62; Tasso Ger. lib. 9, 78. ARANY, 395. Vö. még SzV. VI, 115.
- III, 102, 1: Verg. Aen. 10, 513–514. ARANY, 395. Karnarutić, 4, 204. HAJNAL, 21. Ger. lib. 7, 106, 4 („si fa larga piazza”). A széles út toposzáról ld. még DEMÉNY István Pál, *A magyar hősi epika*, Kolozsvár, 1994.



- III, 103, 3–4: Hom. Il. 7, 219; 11, 485. ARANY, 395. Az óriás Rahmat, mint torony: Soldano „orrido gigante”, mellette áll „il minaccioso Argante torreggia” – Ger. lib. 10, 27. Vö. X, 49, 98.
- III, 107: a félholt Farkasicsról: Istvánffy 167/2. (1543-ban tatárokat futamít meg Zrínyi: „Gregorius Farcasitus, Zrinii alae equitum praefectus fuit, qui decem fere sagittis confixus, ac pro mortuo sublatu postea tamen medicorum ope convaluit.”) Vö. VII, 28.
- III, 109–115: Ger. lib. 20, 140–143. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 257; ARANY, 396; CSENGERY, 12.
- III, 110–111: Ger. lib. 20, 140. Vö. Ger. lib. 10, 1, 5–8. ARANY, 396; ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 247.
- III, 111, 3–4: Verg. 10, 693–696, 7, 586–590, Tasso Ger. lib. 9, 31; Hom. Il. 15, 618–621, 17, 747–751. ARANY, 397. Vö. SzV. II, 47; VI, 103, 1; XIV, 75.
- III, 117, 3–4: Ariostói jellegű énekzárás. ARANY, 398.

#### IV. ének

- IV, 1, 3: Vö. Orl. fur. 8, 62, 3–4.
- IV, 1, 4: Ov. Met. 7, 454; Hor. C. 2, 16, 26. BARTAL, 1894, 850.
- IV, 2–5 (kivéve a 3. vsz.): Ariosto, Orl. fur. 45, 1–4. Di FRANCESCO, 358–359. Vö. ARANY, 399–400; ARANY, 407; GREKSA 3. Vö. Verg. Aen. 10, 501–502; Claudianus in Ruf. 1, 21–23, Taurinus, Stauromachia, 1, 505–510. CSENGERY, 15; CSONKA, 1992, 159. Ld. még Ivan Gundulić, *Oszmán*, in *A szerbhorvát irodalom kistükre*, szerk. CSUKA Zoltán et al., Bp., 1969, 164–165.
- IV, 3, 4: Vö. Il. 13, 136.
- IV, 6, 4: a költő vaticinatioja itt megfelel az eventusnak, a történeti valóságnak, Zrínyi fejét tényleg karóba húzták (Istvánffy, 300/1.), de az eposz cselekményébe ez már nem került be. GREKSA, 6.
- IV, 7, 2–3: Hom. Il. 17, 201–208; Verg. Aen. 10, 503–505. ARANY, 399. Ger. Lib. 12, 59, 1–4. GREKSA, 5.
- IV, 12: hajnaléírás indítja el a cselekmény új szakaszát: Verg. Aen. 3, 150; 4, 520; 4, 584; 8, 408; 8, 370; 9, 460; 10, 255; 11, 182; Ger. Lib. 1, 35; 1, 71; 2, 8; 3, 1; 12, 1; 13, 53; stb. GREKSA, 6.
- IV, 12, 4: Vö. Ger. lib. 10, 5, 5–6; Aen. 6, 271. ARANY, 401. Ld. még Ger. lib. 17, 56, 3–4.
- IV, 13: Karnarutić, 2, 190–192. HAJNAL, 21.

- IV, 17: az „utolsó ajándék” forrása „supremis muneribus” Aen. 11, 22–28; a halottak méltó eltemetése már Hom. Il. 7, 365–420; 22, 386–395; 24, 214. ARANY, 403; GREKSA, 8, CSENGERY, 9.
- IV, 18: a többi negyven vitéz eltemetése Nesztór beszédében fordul elő: Il. 7, 328. GREKSA, 8. Vö. ARANY, 403.
- IV, 21–22: Karnarutić, 2, 187–201. HAJNAL, 21.
- IV, 23, 1–2: Karnarutić, 2, 149–152. HAJNAL, 21.
- IV, 23, 4: Vö. Ger. Lib. 3, 3, 1–2. GREKSA, 9.
- IV, 27: Karnarutić, 2, 135–146. HAJNAL, 21.
- IV, 30, 3–4: Hom. Il. 3, 2–5; Verg. Aen. 10, 262–264; Ger. Lib. 20, 2; Milton, Par. Lost 2, 708. Távoli hasonlóság. GREKSA, 12; CSENGERY, 12.
- IV, 32–34: Ger. Lib. 3, 68–70. ARANY, 405; GREKSA, 13–14.
- IV, 32, 1–2: Ger. Lib. 3, 68, 5–6. GREKSA, 13.
- IV, 32, 3–4: Verg. Aen. 11, 24–25. ARANY, 405; GREKSA, 14, CSENGERY, 9.
- IV, 33: Ger. Lib. 3, 68, 6–8. GREKSA, 13.
- IV, 33–34: Zrínyi hangulata elesett vitézeinek búcsúztatásakor hasonló Hannibál szavaihoz Aemilius Paulus temetések: Sil. It. Pun. 10, 572–575. NÉGYESY, 1914, 58.
- IV, 33, 3: Mt 15, 31–46. Vö. II, 81; VII, 47; XIV, 34. HELLER, 1925, 29.
- IV, 34, 1–2: Ger. Lib. 3, 69, 1–2. GREKSA, 13–14.
- IV, 34, 3–4: Ger. Lib. 3, 70, 3–4. GREKSA, 14.
- IV, 36, 1–2: Verg. Aen. 12, 435–436. (Hom. Il. 6, 474–475.) ARANY, 406; GREKSA, 15. Vö. V, 79.
- IV, 36, 4: Vö. Hor. Ep. 2, 3, 413: „multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.” CSENGERY, 10.
- IV, 37–40: Karnarutić, 2, 243–253. HAJNAL, 21.
- IV, 45, 2: Verg. Aen. 11, 124. GREKSA, 17.
- IV, 45–48: Ibrahim olajbég váltságdíjat kínál: Verg. Aen. 10, 522–529 (Hom. Il. 6, 46–50; 21, 64–96). ARANY, 407; GREKSA, 17–18.
- IV, 48: Vö. Altamoro ígéretét: Ger. lib. 20, 141–142 és Verg. Aen. 10, 524–529 (Hom. Il. 6, 46). GREKSA, 17; CSENGERY, 12.
- IV, 49, 1–2: Vö. Enn. Annal. 6; Verg. Aen. 10, 531–533 (Hom. Il. 21, 97–100). Vö. Ger. lib. 20, 142. GREKSA, 18.
- IV, 50: Zrínyi Ibrahim olajbég szabadságának váltságdíjaként kéri Radován szabadon bocsátását. Bár a cseréről nem értesülünk, később Radován már Demirhámval harcol (X, 27). GONDÁR-VARGA, 2011.
- IV, 52: Verg. Aen. 4, 173–177. Vö. Hom. Il. 4, 442–443; Od. 24, 413; Hés. Erga 761–764; Lucr. 6, 341; Ov. Met. 12, 39–63; Val. Flacc. 2, 116–125;

- Stat. Theb. 3, 426–431. ARANY, 408; GREKSA, 20; CSENGERY, 15. Vö. Taurinus, Stauromachia V, 45. CSONKA, 1992, 157.
- IV, 53: Verg. Aen. 4, 181–183 és 195–197. GREKSA, 20.
- IV, 54, 1: Verg. Aen. 4, 190. GREKSA, 21.
- IV, 64–65: Istvánffy, 290/2: Szulimán dühe. GREKSA, 22.
- IV, 66, 1–2: Szokolovics Mehmet a szultán legkedvesebb embere: Karnarutić, 4, 75. HAJNAL, 21.
- IV, 66–71: Ezer juh levágása után madárjósítás: Verg. Aen. 12, 244–256. Vö. Hom. Il. 12, 195–209 (A sas kedvezőtlen jósjel, kígyóval küzd). GREKSA, 23, CSENGERY, 13. Vö. még Hom. Od. 19, 536–541. A kadileskeri tisztségről ld. Boiss. 96. KISS F. 1995, 37.
- IV, 77, 2–3: Taurinus, Stauromachia, V, 84: „Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem” CSONKA, 1992, 159.
- IV, 79: Szulimán ellentétesen magyarázza a jóslatot: Verg. Aen. 9, 128 (Hom. Il. 8, 169–176). ARANY, 418; GREKSA, 25.
- IV, 81: A lovak elszabadulása távolról hasonló a Rhészosz lovai miatt keletkezett zűrzavarhoz: Hom. Il.10, 469–514. ARANY, 408; GREKSA, 26–27. De egy nem epikus minta valószínűleg közelebb visz az imitáció alapszövegéhez; Tacitusnál (Ann. 1, 66) az Arminius germán vezér ellen induló római seregben okoz zavart egy elszabadult ló. TOLNAI, 1908, 646–648. Az *Orlando furioso*-ban Párizs alatt a keresztény táborban kitört viszály leírása befolyásolta a török tábor zűrzavarának leírását. MÁLLY, 296.
- IV, 85: A talizmáni tisztségről ld. Boiss. 13. KISS F. 1995, 37.

## V. ének

- V, 2: Ger. lib. 9, 31; Verg. Aen. 7, 586–590 (Hom. Il. 15, 618–621). GREKSA, 31.
- V, 3 : Ger. lib. 18, 75, 7–8. Vö. Horatius Od. 3, 3, 1–8 („si fractus illabatur orbis / impavidum ferient ruinae”). GREKSA, 31.
- V, 4: Karnarutić, 3, 43–45. Istvánffynál 294/2. HAJNAL, 21; LŐKÖS, 128.
- V, 5, 1–3: Istvánffy, 294/2. GREKSA, 32.
- V, 5, 3–4: Verg. Aen. 10, 279–280 (Hom. Il. 15, 660–665); Ger. lib. 20, 26. GREKSA, 32.
- V, 6, 1–3: Karnarutić, 3, 62–65. HAJNAL, 21.
- V, 7, 1: SCHESAEUS *De capto Zygetho*, RP, 10, 783–784: Turci ... / numero asueti superare et fraudibus hostem. SIMAI, 1903, 140. Vö. Istvánffy 293/2: „[Turcae] apud quos bellum fama potius multitudinis, quam vero

- numero constare vigereque fertur.” Goffredo is elúzi serege félelmét az ellenség nagy száma miatt: Ger. lib. 20, 15, 3–4. GREKSA, 33.
- V, 11: Ézsaiás 59,1. HELLER, 1925, 24.
- V, 12: Karnarutić, 3, 47–52. HAJNAL, 21.
- V, 13–14: 143. zsoltár: „Domine Deus Meus, qui docet manus meas ad proelium, te digitos meos ad bellum.” MELCZER, 294.
- V, 23, 1: Vö. IX, 77, 1. KOVÁCS, 1998, 182–183.
- V, 24, 1–2: SCHESAEUS, *De capto Zygetho*, RP, 10, 359–360: „... quorum virtuti publica et armis / Christiadum est commissa salus, sacra iura penates.” SIMAI, 138. Istvánffy, 294/2–295/1. Zrínyi szónoklatában ugyanez a gondolat. GREKSA, 34.
- V, 25, 3–26: Karnarutić, 3, 49–50, 79–80. HAJNAL, 21–22; LŐKÖS 2005, 170–171.
- V, 27: Verg. Aen. 10, 280–282 (Hom. Il. 15, 661–666). CSERÉP, 334; GREKSA, 31. Istvánffy, 294/2–295/1. Zrínyi szónoklatában. GREKSA, 34.
- V, 28–33: Istvánffy 295/1: A megadás ellen retorziókat helyez kilátásba Zrínyi, de példák nélkül.
- V, 30, 1–3: Istvánffy, 1794, 168/2.
- V, 34: a versszak megfelelője a *Beféd ez a kék ég...* kezdetű epigramma. Ld. KOVÁCS S. I., 1979; CSONKA, 1994.
- V, 35: Az eskü feltartott jobb kézzel, három ujjal. Istvánffy, 295/2. GREKSA, 35. Karnarutić, 3, 109–112. HAJNAL, 22.
- V, 37: Hom. Il. 16, 765–769; Verg. Aen. 4, 441–446; Ger. lib. 3, 6, 5–6; vö. uo. 10, 36, 4–5. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241, 247; GREKSA, 35. Lucan. 1, 388–391. KISS F., 1998, 413. Vö. SzV. XV, 10, 1–2.
- V, 39–63: Istvánffy, 295/2: A katonák száma 2582, Istvánffynál körülbelül 2500. GREKSA, 37.
- V, 39: Vö. VII, 28.
- V, 46, 4: Vö. Ger. Lib. 9, 47, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246.
- V, 51, 1–2: Boiss. 89–92. KISS F. 1995, 37.
- V, 57, 1–2: Verg. Aen. 7, 649–650 (Lausus). GREKSA, 36. Vö. még Euryalus (Aen. 9, 179–180), Aiász (Il. 17, 279–280), Nireusz (Il. 2, 673–674), Aiász (Od. 11, 550–551), Euryalus (8, 116–117). Vö. IX. ének.
- V, 62, 1: Ld. III, 84, 1.
- V, 63: Karnarutić, 3, 115–118. HAJNAL, 22; LŐKÖS 2005, 172.
- V, 64–66: Istvánffy, 294/2. GREKSA, 39.
- V, 64, 3–4: Karnarutić, 3, 141–143. HAJNAL, 22.
- V, 67: Istvánffy, 295/1. GREKSA, 39. Karnarutić, 3, 132–138. HAJNAL, 22.

- V, 68: Karnarutić, 3, 150–152. HAJNAL, 22. Vö. Istvánffy 295/2: „vigiliasque obire jussit”.
- V, 71: a várbeli raktárakról: Istvánffy 294/2.
- V, 78, 2: Verg. Aen. 12, 436–7. GREKSA, 40. Vö. IV, 36.
- V, 79: Verg. Aen. 12, 435–436. KAZINCZY (BÉKÉSI-SVÁB), 275; ARANY, 406; GREKSA, 40. Vö. IV, 36.
- V, 80: „Láttam mindent, ami nap alatt történik, s íme hiábavalóság és levegőhajhászás.” Préd 1, 14. HELLER, 1925, 18.
- V, 83, 1: Verg. Aen. 12, 438 (Hom. Il. 6, 476–480). GREKSA, 40.
- V, 83, 2: Hor. C. 4, 4, 29–32. Vö. Erasmo da Valvasone, *La caccia*, I, 64: „E tu puoi dubitar ancor, ch’ a’ figli / La paterna virtù forse non resti? / L’amorosa colomba augel fugace / Parto non è del’Aquila rapace” (kutyák pedigréjéről).
- V, 91: Verg. Aen. 12, 18–21. (Hom. Il. 22, 37–130). ARANY, 408; GREKSA, 41; CSENGERY, 10.

## VI. ének

Halul bég és Demirhám követségének története meglehetősen szorosan követi Tasso leírását Alete és Argante követjárásáról a *Ger. lib.* 2. énekében. Utána Deli Vid rajtaütése az Almás patak mellett Zrínyi eredeti jelenete, Istvánffy beszámolója alapján; az ének végén Deli Vid és Hamviván párbaja előbb az *Aeneis* 12. énekéből Turnus és Aeneas, majd a 10-ből Pallas és Turnus harcát imitálja.

- VI, 1, 1–2: Istvánffy 294/1: „Solimanus qui jam Harsanum pervenerat, post bidii quietem militibus concessam...”
- VI, 2–3: *Ger. lib.* 2, 58. GREKSA 42–43.
- VI, 2, 3–4: Boiss. 123–126; 153–154. KISS F. 1995, 37–38.
- VI, 3, 1–2: *Ger. lib.* 2, 61, 5–6. Vö. Verg. Aen. 11, 336–341. CSERÉP, 335. Ld. még Il. 2, 213 (Thersités), 3, 150–151 (az öregek), 4, 400 (Tüdeusz, Aitólion fia), 18, 251 (Pülüdamasz).
- VI, 4: *Ger. lib.* 2, 59. GREKSA, 43. Vö. Mezentius istentelenségével: Verg. Aen. 7, 648; 10, 880. CSENGERY, 12. Vö. XIII, 25.
- VI, 5: *Ger. lib.* 9, 3, 3–6.
- VI, 9: *Ger. lib.* 2, 60(7–8)–61. GREKSA, 43.
- VI, 10–13: *Ger. lib.* 2, 62–64. GREKSA, 43–44.
- VI, 14, 1: *Ger. lib.* 2, 65, 1. GREKSA, 44–45.
- VI, 16, 3: az aranyalmáról ld. FODOR Pál, *Az apokaliptikus hagyomány és az „aranyalma” legendája. A török a 15–16. századi magyar közvéleményben*,

- in uő, *A szultán és az aranyalma*, Bp., 2001, 179–211; SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza; talán kapcsolatba hozható vele az ismert mese is II. Mehmet szultánról, mikor egy almát rakott egy szőnyeg közepére: hogy lehet megszerezni az almát anélkül, hogy a szőnyegre lépnénk? Fel kell göngyölíteni a szőnyeget: arra értve ezt, hogy egytől egyig meg kell verni a gyaurokat, nem szabad közük keveredni. Ld. pl. *Mémoires d'un Janissaire Polonais*, trad. Th. D'OKSZA, notes de Dr. DETHIER, Monumenta Hungariae Historica, Scriptorum XXII (XXIII), 2, 368. A szó az országalma, a királyi hatalom vagy a kincs szinonimájaként, többletjelentés nélkül fordul elő Listiusnál: II. Lajos mennybemenetelekor „Kin az arany alma, Istáp, és Korona, Martyrumsagh ruhája” (*Magyar Márs*, XII, 29), később ugyanott pedig Mária mondja Jézusnak II. Lajosról: „Ez-is az én szolgám, s drága arany almám, volt Világi éltében” (XII, 41).
- VI, 18: Tahmaszp sah történetéről Zrínyi Boissardusnál olvashatott. KISS F, 1995.
- VI, 26, 1: Ger. lib. 2, 68, 1. GREKSA, 45.
- VI, 27, 1–2: Ger. lib. 2, 69, 7–8. GREKSA, 45.
- VI, 27, 3–4: Ger. lib. 2, 67, 7–8. GREKSA, 45.
- VI, 28–31: Ger. lib. 2, 71(7–8)–72. GREKSA, 45.
- VI, 32–33: Ger. lib. 2, 66–67. GREKSA, 45–46.
- VI, 34: Ger. lib. 2, 70, 5–8. GREKSA, 46.
- VI, 35: Ger. lib. 2, 73, 1–4. GREKSA, 46.
- VI, 37–38: Ger. lib. 2, 80. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241; GREKSA, 46.
- VI, 39, 1–2: Ger. lib. 2, 81, 1–2. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241; GREKSA, 46.
- VI, 41, 1: Ger. lib. 2, 81, 8. GREKSA, 46–47.
- VI, 41, 2 – 42: Ger. lib. 2, 87. GREKSA, 47.
- VI, 43–44: Ger. lib. 2, 82. GREKSA, 47.
- VI, 45: vö. Ger. lib. 2, 83. GREKSA, 47. Vö. KIRÁLY, 32.
- VI, 46, 3–4: Ger. lib. 2, 86, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241; GREKSA, 47–48.
- VI, 47: Ger. lib. 2, 86, 1–4. GREKSA, 47–48.
- VI, 48, 1–2: Ger. Lib. 2, 88, 1–2. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241; GREKSA, 48.
- VI, 49, 1–2: Fabius Maximus gesztusa a karthágóiak előtt: Sil. It. 2, 382–386. NÉGYESY, 1914, 58. Ld. még Livius 21, 18, 13–14. A közvetlen forrás természetesen Ger. Lib. 2, 89, 5–8. GREKSA, 48.
- VI, 50, 1–2: Ger. Lib. 2, 90, 1–4. GREKSA, 48.

- VI, 50, 3–4: Hor. C. 1, 35, 15; Ov. Met. 12, 241; Csonka Ferenc Taurinustól eredeztetné (V, 279): CSONKA, 161. Ger. lib. 11, 19(8)–20(1–2); Ger. lib. 12, 44, 2. Vö. I, 46, 3.
- VI, 51: Ger. Lib. 2, 90, 6–8. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 241; GREKSA, 48.
- VI, 53–54: Szulimán Oszmán basát, „nagy Asiának béglerbékjét” és Ali Kurtogot küldi előre. Istvánffy 294/1: „Asiaticorum equitum magistrum cum suis copiis et Aliportugum, quem summum tormentorum terra marique praefectum constituerat, [...] praemisit”.
- VI, 56, 1: Szulejmán másnap indul („Maga is hogy holnap, első szép hajnalban”) Zrínyi szerint, mert félreérti Istvánffy: „Altero, qui Calendas secutus est die Solimanus ... adventavit.” (294/1) Nem másnap, hanem a hónap második napján (tehát júl. 30. után aug. 2-án) indult Szulejmán.
- VI, 61: Karnarutić, 2, 102–104, 109. HAJNAL, 22; LÖKÖS 2005, 173.
- VI, 63, 4: Verg. Aen. 10, 347–348; vö. Hom. Il. 22, 328–329; Ariosto Orl. fur. 19, 9. GREKSA, 51.
- VI, 64: Karnarutić, 1, 112–123. HAJNAL, 21, 23; LÖKÖS 2005, 173. Vö. VI, 71, 3–4.
- VI, 65: Verg. Aen. 4, 402–407. Vö. Verg. Aen. 12, 587–590. ARANY, 415; GREKSA, 51. Vö. I, 91, 1 és II, 39.
- VI, 66, 1–2: Verg. Aen. 10, 308–309. CSERÉP, 338; GREKSA, 51.
- VI, 67: Sámson Birák 14–15. HELLER, 1925, 12.
- VI, 68, 2: Vö. Ger. lib. 20, 54, 3–4. GREKSA, 51.
- VI, 69, 1: Verg. Aen. 9, 327–328; vö. Hom. Il. 2, 858–859. GREKSA, 52.
- VI, 70, 2: Vö. Ger. lib. 20, 80, 5. GREKSA, 52.
- VI, 71, 1–2: Ger. lib. 20, 56. GREKSA, 52.
- VI, 71, 3–4: Ld. VI, 64.
- VI, 72, 4: a „földet harapás” klasszikus epikus kifejezés: Hom. odax helein oudas, Verg. Aen. 11, 418; 10, 489; Ger. lib. 20, 50, 8; 20, 89, 8; 9, 78, 7–8. GREKSA, 52. Vö. még SzV. III, 101, 4; VI, 115, 3–4; XV, 73, 4.
- VI, 73, 3: az árok magas vízszintjére ld. Istvánffy 295/2: „[civitas], quae a nova [civitate] fossis non usque adeo latis, sed profundiore aqua plenis distinguebatur”, de nem kapcsolja a kitörés történetéhez.
- VI, 79, 1–2: Vö. Ger. lib. 3, 16, 5–6. GREKSA, 53.
- VI, 81, 3: a fekete vért vö. az *Íliász*ban sokszor előforduló „melan haimá”-val: Il. 4, 149; 18, 583; 20, 470; 10, 298; 23, 806; 11, 813; 16, 529; 13, 655; 21, 119; 7, 262.
- VI, 82: a leszálló éj félbeszakítja a harcot: Ger. Lib. VI, 50, 3–4. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 244. Vö. Istvánffy 295/2: „a meridie ad noctem



- usque perduravit”, bár ez egy másik ütközet az Újváros felgyújtása során, amelyet Zrínyi vezet.
- VI, 84–85: Verg. Aen. 12, 728–734: Turnus és Aeneas. Hamviván ügyetlenül dob, fut Deli Vid elől („fugit ocior Euro” Verg. Aen. 12, 733; 8, 223.), de Deli Vid eltalálja, míg Turnust Aeneas nem. CSERÉP, 339; GREKSA, 54. Vö. még Ov. Met. 3, 209. ahol szintén szélnél sebesebben futnak. VÁLI, 46–47. Vö. Il. 19, 415
- VI, 90–115: Istvánffy, 294/1–2: Egy 2000 fős előőrs megverése. GREKSA, 49.
- VI, 90, 1–2: Verg. Aen. 10, 495–497; 10, 736. ARANY, 421; GREKSA, 55. Vö. Il. 16, 503–504; 13, 618; 16, 862–3; 5, 620–621.
- VI, 91: Verg. Aen. 12, 359–360. ARANY, 423; GREKSA, 55.
- VI, 93, 3: Greksa a toronyhasonlathoz kapcsolná. Ld. III, 103. De vö. VII, 58, 2. GREKSA, 55.
- VI, 95–100: Vö. Verg. Aen. 9, 782–787; Ger. lib. 3, 50–51. GREKSA, 55.
- VI, 102, 3–4: Verg. Aen. 10, 691–692. CSERÉP, 339; GREKSA, 55.
- VI, 103, 1: Verg. Aen. 10, 693–696; Ariosto, Orl. fur. 44, 61, 5–6; Tasso Ger. lib. 9, 31. Vö. még SzV. II, 47; III, 111; XIV, 75. CSERÉP, 249. Vö. Verg. Aen. 7, 586–590; Hom. Il. 15, 618–621; 17, 747–751.
- VI, 103, 2–4: Verg. Aen. 10, 808–810. ARANY, 421. Vö. Hom. Il. 17, 243.
- VI, 107–108: Verg. Aen. 10, 781–782; Ger. lib. 11, 80. ARANY, 421; GREKSA, 56.
- VI, 113: Verg. Aen. 9, 815–818. CSERÉP, 339; GREKSA, 56; CSENGERY, 12.
- VI, 115, 3–4: Verg. Aen. 10, 489; 11, 418; 11, 668–669; Tasso Ger. lib. 9, 78. ARANY, 421. Ov. Met. IX, 62. VÁLI, 56. Vö. még SzV. III, 101, 4 (lásd az ott megadott homéroszi helyeket!); VI, 72, 4; XV, 73, 4.

## VII. ének

- VII, 2–8: Verg. Aen. 11, 1–28; vö. Ger. lib. 12, 103–104. GREKSA, 57. Vergiliusnál a hajnal leírása hasonlóképp az ének elején előzi meg Aeneas beszédét, mint itt Demirhám haragját.
- VII, 5, 1–2: Vö. Verg. Aen. 11, 42–48. CSERÉP, 340. Hom. Il. 18, 324–327. GREKSA, 59; CSENGERY, 12.
- VII, 7, 3–8: Ger. lib. 12, 104. GREKSA, 58.
- VII, 9–12: Vö. Ger. lib. 3, 50; 6, 3. GREKSA, 60.

- VII, 14–16: Verg. Aen. 9, 36; Hom. Il. 3, 10–14. (Nem szerepel Knauernél.) ARANY, 408. Ger. Lib. 3, 9; Istvánffy, 294; Budina, 146, Karnarutić, 2, 51–52. HAJNAL, 23; LŐKÖS 2005, 172–173.
- VII, 17: Karnarutić, 3, 169–174. HAJNAL, 23; LŐKÖS 2005, 173.
- VII, 18, 1–2: Istvánffy, 293. Domb mögött száll meg Szulimán és tiszteletére puskalövések. GREKSA, 60.
- VII, 18, 3–4; 19, 4: Karnarutić, 3, 185–186. HAJNAL, 23; LŐKÖS 2005, 173. SCHESAEUS, RP, 409–410: ... collesque resultant / laetitia plausuque novo Alla, Alla, Alla sonantum. SIMAI, 141.
- VII, 19–20: Karnarutić, 3, 179–184. HAJNAL, 23.
- VII, 26, 4: Vö. Ov. Met. 3, 121. VÁLI, 54. Vö. még SzV. XI, 86.
- VII, 28: Istvánffy 294/2. Farkasics régi betegségében az ostrom első napján meghal. GREKSA, 62. Farkasics halála némiképp ellentmondásos azután, hogy Siklósnál Rahmat megsebesítette (III, 107–108), de az V. énekben már hősiiesen harcol (V, 39: „mert meggyógyult vala abbul csapásbul”). GONDÁR–VARGA 2011.
- VII, 30: Vö. Verg. Aen. 1, 97–101. CSENGERY, 10.
- VII, 35, 3: Ld. II, 80, 3–4.
- VII, 37–38, 1–2: Vö. Verg. Aen. 11, 41–43. ARANY, 422. Vö. Verg. Aen. 12, 149–150, Ger. lib. 3, 68–70. GREKSA, 63; CSENGERY, 10.
- VII, 38, 3–4: Verg. Aen. 12, 643. GREKSA, 63.
- VII, 39–45: Marino verse, *Al signor Lorenzo Cenami, in morte di sua madre*, in *La Lira*. Di FRANCESCO, 366–68. A gondolat már megtalálható Jób könyvében (14,1–12). HELLER, 1925, 18. Vö. Ger. lib. 3, 68–70. ARANY, 408.
- VII, 39, 1–2: Vö. Ov. Fasti 6, 771–772; Met. 10, 519–520; Am. 1, 8, 49–50. VÁLI, 66.
- VII, 40: Cf. Id. I, 62; Id. II, 13.
- VII, 46–47: Vö. Ger. lib. 10, 37–38.
- VII, 47, 4: Vö. Mt 15,31–46. HELLER, 1925, 29. Vö. II, 81; IV, 33; XIV, 34.
- VII, 51, 3–4: Az oroszlánt Zrínyi szívesen használja hasonlatban, de ritkán követi az epikus mintákat: vö. II, 7; VI, 92; VII, 93; VII, 98; X, 35; X, 77; X, 86; X, 105, XIV, 83; XV, 56. Greksa antik példákat idéz: Verg. Aen. 10, 723–728; Hom. Il. 3, 23–26. GREKSA, 64. E két helyen csak egy oroszlán szerepel hasonlatban; Lucan. 1, 205–210 vár rá egy vadász is. Más oroszlánhasonlatok: Hom. Il. 12, 299–306 (vadászik); Od. 3, 130–134 (ólalkodik); 22, 402–405 (ua.); Aen. 9, 339–341 (mint karámban éhes oroszlán); Aen. 10, 454–456 (ökröt lát); Stat. Theb. 7, 670–674

- (barlangjából nézi a szarvast vagy borjút). A *Megszabadított Jeruzsálem*-ben: 1, 85, 7–8 (a háziasított oroszlán elvadul), 8, 83 (sörényét rázza); 9, 29 (anyaoroszlán vadságra tanítja kicsinyeit a vadász ellen); 10, 56, 1–4 (pihenő oroszlán szemét forgatja); 13, 28, 5–8 (menekülő oroszlán); 20, 43, 7–8 (nagylelkűen futni hagyja áldozatát); Ariosto, Orl. fur. 18, 14 (idős anyaoroszlán és bika harca, a kicsinyek figyelik és segítenek); 18, 151, 5–6 (borjút lát – ld. Statius), 18, 178 (istállóban éhes oroszlán), 26, 120, 5–6 (bika felökleli); 43, 168, 6 (lázas). Zrínyi – az epikus hagyománynak megfelelően – az esetek legnagyobb részében önállóan alakította ki a hasonlatait.
- VII, 53–55: Vö. Ger. lib. 3, 13. GREKSA, 65.
- VII, 54, 4: Vö. Hom. Il. 15, 660, GREKSA, 65. „Estote viri”: 2Sám 13,28.
- VII, 58, 2: Vö. VI, 93, 3.
- VII, 59, 4: Verg. Aen. 3, 679. GREKSA, 65. (De itt Stipán a tölgy, nem pedig az ellenség, mint Vergilius Küklópsza.) Ehelyett: Verg. Aen. 4, 441–446 (Il. 16, 765–769; 17, 53–58; 12, 132–134.)
- VII, 61, 1–2: Verg. Aen. 9, 752–755; Ger. lib. 20, 39, 3–4 (nevetve hal meg rekeszizma átvágása miatt). Vö. Hom. Il. 20, 386–388; Apoll. Rhod. Arg. 2, 103–105. GREKSA, 66. Vö. VII, 65, 4.
- VII, 63, 1–2: Vö. XII, 93, 3–4. GREKSA, 67.
- VII, 63, 3–4: Istvánffy, 294/2, 295/2. Sértetlenül térnek vissza, csak egy ember esik el. GREKSA, 67. (Ez kétszer is lejátszódik Istvánffy szerint: a törökök érkezésekor, majd a Sexudius–Szecsődi-féle kitörésnél.)
- VII, 65, 4: Ld. VII, 61, 1–2.
- VII, 69, 1–2: Ger. lib. 20, 33, 5–6. GREKSA, 68.
- VII, 69, 3–4: Ger. lib. 12, 69, 1–2. GREKSA, 68. Vö. Marino, *Adone*, 16, 120, 1–2.
- VII, 70, 1: Vö. Ger. lib. 9, 38, 7–8; Verg. Aen. 10, 349. CSERÉP, 340. Ov. Met. 5, 83. VÁLI, 56. Vö. Hom. Il. 14, 437; Verg. Georg. 3, 516.
- VII, 70, 4: Ger. lib. 20, 120, 7–8. GREKSA, 68.
- VII, 75, 1: Verg. Aen. 10, 481. (Hom. Il. 11, 391–392) CSERÉP, 340; GREKSA, 69.
- VII, 76, 3–4: Vö. KOVÁCS 1998, 189.
- VII, 88–91: Deli Vid és Demirhám bemutatkozása hasonló Tancredi és Clorindához, Ger. lib. 12, 60–61. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 249.
- VII, 93: Vö. VII, 51. Szinte azonos X, 35. Leginkább talán Ariosto hasonlata áll közel hozzá: Orl. Fur. 1, 62, 1–2. A „szőrös hátán”, karmokkal folytatott küzdelemre Orl. fur. 13, 28.

VII, 98, 4: Vö. VIII, 18, 2, XIV, 83, 2.

VII, 101–108: elhalasztják az ütközetet a leszálló este miatt, ahogy Tancredi és Argante: Ger. lib. 6, 36–53. ARANY, 408; GREKSA, 69–70, VÁRADY, 219.

VII, 108, 3–4: Verg. Aen. 12, 715–722. Vö. Ov. Met. 9, 46. VÁLI, 53.

### VIII. ének

VIII, 1–3: Zrínyi Hajnalának sajátossága, hogy (kocsi helyett) lovon ül, és hogy fel van fegyverezve a pogány ellen. A *Megszabadított Jeruzsálem* XIV. énekének kezdete annyiban hasonlít Zrínyi leírására, hogy a Hajnal felkelte közben Isten Goffredóra fordítja figyelmét, ahogy Zrínyi-nél a Hajnal a csatátérre néz. (Ger. lib, 14, 1–3, GREKSA, 73–74) Ovidiusnál (Met. 8, 112–113, VÁLI, 59) csak kevés hasonlóságot látunk, Aurora egyszerűen kinyitja a napkelet bíbor kapuit, hogy a halálba induló Phaethon kikocsizhasson rajta (II, 112–3). Claud. Panegyricus de quarto consulatu Honorii, 561–4 közelebb áll Zrínyihez, és itt fölfedezhetők a tájon Pytho nyomai (uo., 536–537., illetve SzV. VIII, 6). Talán képi ábrázolást is kereshetünk a jelenet háttérében. (Vö. PIGLER A., *Barockthemen*, Bp., 1974, 2. Bd., 41–43.) Ikonográfiailag a jelenet leginkább Bellerophontész és Khimaira harcát idézi fel (KIRÁLY-KOVÁCS, 152). Arany Tasso-leírására utalt: Ger. Lib. 3, 1. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241. Claudianus más leírása mellett (in Eutrop. II, 526–529), Giovanni Pontano verse mellett (De stellis III, 2–3) Taurinusnál is számos hajnaléírás található: I, 188–189; II, 220–221; III, 33–36. CSONKA, 1992, 162. Ld. még IV, 12. A Zrínyi könyvtárában is meglevő Erasmo da Valvasone *La caccia* (1602) című kutyákról és vadászatról szóló epikus tankölteményében a Hajnal és a Sárkány a török szimbóluma, amelyet egy eljövendő nagyobb keresztes háború fog még nagyobb ragyogással visszaverni. (II, 9: „Gli verran dietro tremolanti al vento / Ben mille insegne de la Santa Croce / Desto il comune ardir, ch’or sembra spento, / De l’impreso cammin solo a la voce, / Onde tremar d’insolito spavento / Vedrassi l’orto e’l suo Dragone atroce / Ed oscurar eclissi orrida e bruna / Ambe le corna a la superba Luna.” 10: „Tutta la gioventù che Cristo adora / Prenderà l’arme e co’ forbiti arnesi / Ribatterà de la tremante Aurora / il corso, e i rai da maggior luce offesi, / Il ferro stesso che ‘l terren lavora, / Non fia sicuro da’ cammini accesi, / Che dargli brameran piú degne forme / Per meglio armar le fortunate torme.”) De

- a hajnal a költői gyakorlat oly elterjedt témája volt, hogy Ravisius Textor költészeti segédkönyvében (*Officina*) külön fejezetet szentel a hajnalhasonlatoknak, és a példaanyagából bárki összeállíthatja a sajátját. Összefoglalóan ld. KOVÁCS Sándor Iván, „*Ihon jün szárnyas lovon szép piros hajnal...*” Zrínyi *Hajnal-allegóriájának kialakulása*, in KIRÁLY-KOVÁCS, 142–159.
- VIII, 5, 3–4: Karnarutić, 3, 229–230. HAJNAL, 23.
- VIII, 11, 1–2: Karnarutić, 3, 235–237. HAJNAL, 23.
- VIII, 14: Karnarutić, 3, 15–22. HAJNAL, 23.
- VIII, 15: Leunclavius: „Mameluci Alcairum fuga delati, Tommbaim, qui erat id temporis Ulu Duveidar, Sultanum crearunt. Et Ulu Duveidar apud ipsos primus erat dignitate post Sultanum.” THURY, 130. A tiszt-ség leírása megtalálható Boissardusnál is: Boiss. 148. KISS F. 1995, 38.
- VIII, 18, 2: Vö. VII, 98, 4; XIV, 83, 2.
- VIII, 21: Vö. *Mátyás-elmékedések*. ZP, 188. Vö. I, 67.
- VIII, 23–26: Ger. lib. 10, 35, 5–36, 4. GREKSA, 74–75.
- VIII, 29–44: Verg. Aen. 11, 336–375 (II. 12, 211–229; 18, 254–283): Rusztán szónoklata sokban hasonló Dranceséhez. ARANY, 422. Rustán jelleme viszont Tasso Orcanójával (Ger. lib. 10, 39, 4–8) rokonítható, bár neki nemcsak felesége, hanem gyermekei is vannak. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 247; GREKSA, 75. Vö. még SzV. VI, 2–3; XIII, 40.
- VIII, 31, 2: Verg. Aen. 11, 343. GREKSA, 75; CSENGERY, 11.
- VIII, 34: vö. VIII, 49, 1.
- VIII, 49, 1: Ld. VIII, 34.
- VIII, 46–55: Vö. Ger. lib. 10, 37. GREKSA, 76.
- VIII, 54: Vö. Ger. lib. 6, 3–8. ARANY, 408. Vö. Istvánffy 296/1: „[Ali Portugus] eorundem *Asaporum* et *agricolarum* labore, qui e villis et oppidis regionatim admoti erant, batillis [vaslapát] et ligonibus [kapa] suffodere coepit.” (Saját kiemeléseim – KFG.) Ezt megismétli Delimán (VIII, 55, 4: „Hozzon kapát, ásót az ki bizik abban.”), majd Demirhám (VII, 57, 3–4: „Én is nem kapálni jöttem ez vár alá / Ha az kell, én teszek szert ezer *asapra*.”). Istvánffy szerint az asapok folyamatosan ásták alá a sánctot és lecsapolták a vízenyőtt (Istvánffy 296/2).
- VIII, 57: Vö. VIII, 54. ARANY, 408.
- VIII, 65: Vö. Sallustius *Cat.* 10, 7. BÁN, 1954, 354.
- VIII, 69: Boiss. 177. KISS F. 1995, 38. A kalenteri és dervisi szerzetességről ld. Boiss. 97.
- VIII, 81–88: Ger. lib. 6, 3–8. Vö. Verg. Aen. 12, 11–53. ARANY, 408; CSENGERY, 11.

- VIII, 83, 3–4: Ger. Lib. 6, 5. ARANY, 408; GREKSA, 76–77. A jelenetek hasonlóságára utal ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS) 244.
- VIII, 85, 1–2: Ger. Lib. 6, 7, 1–4.
- VIII, 87: Ger. Lib. 6, 8. GREKSA, 77.
- VIII, 90, 1: Ger. Lib. 6, 9, 1.
- VIII, 90–93: Verg. Aen. 12, 38–45: Szulimán szónoklata Delimánhoz hasonló logikájú, mint Latinusé Turnushoz. ARANY, 408, GREKSA, 77; CSENGERY, 11.
- VIII, 91, 4: Ger. Lib. 6, 11, 5–8.
- VIII, 95, 3–4: Verg. Aen. 12, 52–53. GREKSA, 78.
- VIII, 96: Ger. Lib. 6, 14, 1–4. GREKSA, 78.

### IX. ének

Az ének jelentős részében olvasható Juranics és Radivoj története legtöbb pontján párhuzamos az *Aeneis* Nisus és Euryalus történetével, Tasso Clorindája és Argantéja (12. ének), Ariosto Cloridanója és Medorója (14. ének) csak epikus hagyományként vannak jelen. Heinze klasszikus megállapítása szerint (HEINZE, R., *Vergils epische Technik*, 1915<sup>3</sup>, 18–19, 245) ez a történet nagyobb részt Vergilius saját leleménye, mivel túl kevés egyértelmű kapcsolat található a *Doloneiához*, Odüsszeusz és Diomédész éjszakai kalandjához (Hom. Il. 10, 194–579), de mások megkísérelték a lényegi különbségeket a hellenisztikus Homérosz-kritika Vergiliusra tett hatásával magyarázni (Robin R. SCHLUNK, *The Homeric Scholia and the Aeneid*, Ann Arbor, 1974, 59–81; Nicholas HORSFALL, *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, 2001<sup>2</sup>, 170–178). A jelenet már Homérosznál túl önálló, és ezért néhány kutató későbbi betoldásként azonosította (Friedrich KLINGNER, *Über die Dolonie*, Hermes 75, 1940, 337–368). Az alábbiakban csak a Zrínyt egyedül befolyásoló vergiliusi párhuzamokra utalok, a többi felsorolja GREKSA, 79–98. Az egészen nyilvánvaló párhuzamra Zrínyi és Vergilius között először Kazinczy, majd Arany utalt (ARANY, 408), ezt követően Cserép József és Greksa Kázmér fejtegette a kérdést alaposabban (CSERÉP, 341–348; GREKSA, 79–98). Zrínyi abban is követi Vergiliust, hogy először az V., majd a IX. énekben szerepelteti a párost, bár vergiliusi vonzalmukat (Aen. 5, 295–296) szelídíti. Tasso hasonló kitörési jelenete (Clorinda és Argante, Ger. lib. 12.), mely Clorinda halálával zárul, itt nem hatott Zrínyire, ahogy Ariosto Cloridanójának és Medorójának története sem

(Orl. fur. 18, 165–192), amely az ariostói eposz számára kulcsfontosságú eseménnyel, Angelica szerelmével ér véget (Orl. fur. 19, 20). Juranics személyét Istvánffy is említi: a végső, nagy kitörésnél a zászlót Laurentius Juranitus vitte, és talán ezzel érdemelte ki az dédunoka mély tiszteletét (Istvánffy 300/1). Egyébként Radován és Dandó Ferenc halála után Zrínyi Istvánffy szerint megtiltotta a kitöréseket (Istvánffy 296/1–2). A 9. ének átfogó értelmezéséhez ld. ÁCS, 2007.

IX, 4: vö. II, 80.

IX, 4, 3: „talentum” Mt 25,25. PAFKÓ, 2009.

IX, 5, 2: Ali három helyen emel sáncot és onnan löveti a várat. Istvánffy, 296/1.

IX, 12: Vö. Ariosto Orl. fur. 9, 5.

IX, 13–14: Vö. Ger. lib. 11, 22.

IX, 15: Verg. Aen. 9, 176–179.

IX, 16–18: Verg. Aen. 9, 184; 186–187, 190–193.

IX, 16, 3–4: Vö. Verg. Aen. 9, 192–193; Hom. Il. 10, 204–208.

IX, 17: Verg. Aen. 9, 195–196.

IX, 18: Vö. Hom. Il. 10, 220–222.

IX, 19–25: Verg. Aen. 9, 197–215; vö. Ger. lib. 12, 7. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.

IX, 27: Verg. Aen. 9, 219–220.

IX, 28: Verg. Aen. 9, 226–236.

IX, 29: Verg. Aen. 9, 188–190; 236–237.

IX, 30–31: Verg. Aen. 9, 240–245.

IX, 32–33: Verg. Aen. 9, 247–250; vö. Ger. lib. 12, 10; Hom. Od. 4, 754–765. ARANY, 408; ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.

IX, 33, 3–4: Verg. Aen. 9, 252–253; vö. Ger. lib. 12, 11. ARANY, 408.

IX, 34–36: Verg. Aen. 9, 263–274. (Hom. Il. 9, 121–156.)

IX, 37: Verg. Aen. 9, 283–284.

IX, 39–42: Verg. Aen. 9, 303–310. (Hom. Il. 10, 255–271.)

IX, 43, 1–3: Verg. Aen. 9, 224–225. GREKSA, 89.

IX, 43, 4: Ov. Trist. 1, 3, 27. VÁLI, 61.

IX, 47: Verg. Aen. 9, 321–323.

IX, 47, 4: Verg. Aen. 9, 316–319.

IX, 48, 1: Verg. Aen. 9, 324–325.

IX, 48, 3–4: Vö. III, 19, 4.

IX, 49: Verg. Aen. 9, 349–350.

IX, 50: Verg. Aen. 9, 333–334.

IX, 50, 3: Verg. Aen. 9, 343.



- IX, 52–54: Verg. Aen. 9, 324–333.  
IX, 56: Verg. Aen. 9, 359.  
IX, 57: Verg. Aen. 9, 355–356.  
IX, 58: Verg. Aen. 9, 366.  
IX, 59–60: Verg. Aen. 9, 367–378.  
IX, 61: Verg. Aen. 9, 381.  
IX, 62–64: Verg. Aen. 9, 389–398.  
IX, 65: Verg. Aen. 9, 399–401.  
IX, 65–68: Verg. Aen. 9, 402–419.  
IX, 69: Verg. Aen. 9, 420–424.  
IX, 70–71: Verg. Aen. 9, 424–430.  
IX, 72: Verg. Aen. 9, 431–432; 10, 349; vö. Ov. Met. 2, 610. Vö. még SzV. X, 23.  
IX, 72–73: Verg. Aen. 9, 431–437. KAZINCZY (BÉKÉSI-SVÁB), 271.  
IX, 73: Vö. Sappho frg. 94 Bergk (105b Németh); Cat. 11, 22; 62, 39–43; Verg. Georg.; Ov. Met. 10, 190–195. GREKSA, 94–95; VÁLI, 57; BARTAL, 1894, 824. BÁN Imre, *Adalékok Balassi-versértelmezésekhez*, *Studia Litteraria* 1979, 23.  
IX, 74, 1: Vö. Hom. Il. 20, 164; Verg. Aen. 12, 4–8; Lucan. 1, 205–210. (Leopárd helyett oroszlánnal, nem teljesen azonosak.) GREKSA, 96. A kölykökre való utalás Ariostónál szerepel: Orl. Fur. 19, 7. GREKSA, 98. És Homérosznál is: Hom. Il. 18, 320.  
IX, 75–76: Verg. Aen. 9, 438–445.  
IX, 77–78: Verg. Aen. 9, 446–449. Vö. Karnarutić, 3, 85–88. HAJNAL, 22. Ger. lib. 20, 94, 3–8. KIRÁLY-KOVÁCS, 1983, 257.  
IX, 77, 1: Vö. V, 23, 1. KOVÁCS, 1998, 182–183.  
IX, 79–95: a véres látomás gondolatát ezen a ponton az sugallhatta, hogy az *Aeneis*ben a rutulusok lándzsára szúrva hordozzák körbe Nisus és Euryalus levágott fejét, amelyet Aeneas erődjéből lát. (Verg. Aen. 9, 465–472)  
IX, 85–95: Verg. Aen. 2, 270–297. Vö. Hom. Il. 22, 369; 23, 59; Ger. lib. 4, 49, 1–4. ARANY, 408; GREKSA, 99–101.  
IX, 86: Verg. Aen. 2, 273. KAZINCZY (BÉKÉSI-SVÁB), 271.  
IX, 90: Verg. Aen. 11, 45–49, 57–58.  
IX, 92–94: Ger. lib. 14, 7–8, 4. GREKSA, 101–102.  
IX, 92, 4: Ger. lib. 9, 99, 8; 14, 7, 3; 16, 59, 3–4; 18, 93, 3. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 247, 250, 252, 254; GREKSA, 101.  
IX, 95, 4: Verg. Aen. 2, 792–793; vö. Hom. Il. 23, 99–101; Od. 11, 206–208; Tasso Ger. lib. 14, 6. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 250; ARANY, 414; CSERÉP, 351; GREKSA, 102. Verg. Aen. 6, 700–701.

X. ének

A belső város átengedése, felgyújtása, a bástya beomlása és a kitörés természetesen megvan Istvánffynál is (297–298.) Az ének két jelentős szereplője, Radován és Dandó Ferenc Istvánffy szerint már egy korábbi kitörésnél meghaltak. GREKSA, 105–106.

X, 1: Ovid. Trist. 5, 8, 15–18. KAZINCZY (BÉKÉSI–SVÁB), 271.

X, 11–12: háromfelől támadnak Szigetvárra (ledölt bástya, kapu, arnautok): Ger. lib. 11, 31–32. ARANY, 408; GREKSA, 104 (Greksa átveszi Arany téves strófaszámát).

X, 17: Karnarutić, 4, 39–44. HAJNAL, 23; LŐKÖS 2005, 173–174.

X, 21, 1–2: Vö. Ger. lib. 7, 55 és Marino, *I sospiri d'Ergasto*, 69: „[il fiero dio] et acceso d'amore insieme, e d'ira, / le proprie ingiurie ala sua vista offerte, / arrotando d'un mostro il curvo dente, / vendica nel fanciullo orribilmente” és uo., 103 (elhagyott – rákövetkező – versszak, nem minden kiadásban szerepel): „Ecco l'incontro gl'irrita aspro e possente / cignal sì fier, che gli olmi atterra, e strugge / ruvida sete il cuoio aspro e pungente; / et odi (ecco diresti) s' sbuffa e mugge. *Le zanne arrota, e de l'aguzzo dente / la sanguinosa chioma il grugno sugge / par che volga il sguardo, e strali, e lampi / par che secchino i fiati, e selve, e campi.*” (Vénusz és Adonisz története Guido Reni festményén – a vadkan leírása). Ld. még Hom. Il. 3, 21; Od. 22, 404; Verg. Aen. 10, 723–728. GREKSA, 107.

X, 23, 1: Verg. Aen. 10, 349. GREKSA, 108. Vö. még SzV. IX, 72.

X, 27: Vö. IV, 50.

X, 28, 3: Verg. Aen. 12, 952. GREKSA, 108.

X, 31: Vö. Verg. Aen. 11, 633–634; Hom. Il. 4, 446. GREKSA, 108.

X, 31, 2: Ld. III, 84, 1.

X, 35: Vö. Ariosto Orl. Fur. 1, 62, 1–2; Boiardo Orl. Innamorato I, 2, 2, 1 (egyiknél sem szerepel azonban a préda). Vö. VII, 93. Összefoglalóan ld. VII, 51.

X, 37, 1–2: Verg. Aen. 12, 730–732. GREKSA, 109.

X, 41, 1–2: Ariosto, Orl. fur. 11, 1. A részről ld. Daniel JAVITCH, *Cantus interruptus in the 'Orlando furioso'*, Modern Language Notes, 95 (1980): 66–80.

X, 41, 3–4: Ariosto, Orl. fur. 29, 46, 5–8.

X, 42, 3: Verg. Aen. 10, 603–604. Vö. még SzV. X, 64, 1–2; XV, 64, 3. GREKSA, 109.

X, 45, 1: Ld. III, 84, 1.

- X, 45, 2–4: Ovidius Met. 4, 361–367 (Salmacis és Hermaphroditus szerelme). Vö. Ger. lib. 20, 99. GREKSA, 109. Vö. XII, 51, 1; XII, 85, 4 és Fantasia poetica 21.
- X, 49, 4: Tassónál Soldano és Argante: „orrido gigante”, „il minaccioso Argante torreggia” – Ger. lib. 11, 27. Vö. Ammanato: Fontana di Nettuno, Firenze, Piazza del Signoria. BÁN, 1954, 357; KLANICZAY, 1964, 33. Ld. még SzV. X, 98.
- X, 51–52: Verg. Aen. 9, 672–676. ARANY, 408.
- X, 54–63: Vö. Ger. lib. 9, 81–88. ARANY, 408; GREKSA, 110–111.
- X, 55, 3–4: Verg. Aen. 9, 774–777 (Crethea). Vö. még Verg. Aen. 7, 752–755 (Umbro); ARANY, 420; GREKSA, 111.
- X, 56, 4: Endimio (Endymion) említése felidézi Scipione Errico idilljét, a *L'Endimiot*, ld. Scipione Errico, *La Babilonia distrutta*, 1624, 289–297.
- X, 58, 3–4: Verg. Aen. 9, 561–564; Hom. Il. 17, 764; 22, 308. Vö. Ariosto, Orl. fur. 11, 20; Ger. lib. 20, 68, 5–8. GREKSA, 112.
- X, 62, 1–2: Ger. lib. 9, 84, 4. GREKSA, 112.
- X, 62, 3–4: Aen. 10, 495; Aen. 10, 736–744. Tassónál az eddig imitált helyen Solimano a holttesttel kegyetlenkedik.
- X, 64, 1–2: Verg. Aen. 2, 496–499; Ariosto, Orl. fur. 37, 110; 17, 12; Ger. lib. 1, 75; 12, 47; vö. Hom. Il. 5, 87. CSERÉP, 27. k., 12; GREKSA, 113. Ov. Met. 2, 219–; Met. 3. 79–. VÁLI, 48.
- X, 66–73: Szvilojevics és Klizurics (ledőlt torony, ketten kinn maradnak, K. dicsőségesen, Szv. menekülve hal meg). Verg. Aen. 9, 530–566. Vö. Ger. lib. 12, 44. ARANY, 408, 413, 419; GREKSA, 114; CSENGERY, 14. Helenor a dicsőséges, Lycus a falra mászó. A „nagy falt véle leszakasztván” kifejezést (X, 72) magyarázza a Verg. Aen. 9, 562: et magna cum muri parte revellit; azaz Lycus és Szvilojevics annyira kapaszkodott, hogy velük szakadt a fal.
- X, 66–67: Vö. Ger. lib. 11, 38. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.
- X, 69, 1–2: Hom. Il. 12, 40; Verg. Aen. 9, 551–553. GREKSA, 115.
- X, 71, 3–4: az előbb említett Lycuson kívül Sarpedón is a falpárkányba kapaszkodva próbál menekülni (Hom. Il. 12, 394–). GREKSA, 115.
- X, 74–81: Verg. Aen. 9, 672–755. Milos Badankovics és Hervois Pandarus és Bitias sorsában osztozik. Homérosznál Polypoithés és Leonteios a két harcos (Il. 12, 118–210). ARANY, 408, 419; GREKSA, 116–117; CSENGERY, 14.
- X, 74, 2: Verg. Aen. 9, 677; vö. Hom. Il. 12, 126. GREKSA, 116.
- X, 78, 1: Ger. lib. 11, 61, 1–2. Vö. Verg. Aen. 9, 602; 9, 737–739. ARANY, 408, 419; GREKSA, 117.

- X, 79: Vö. VI, 108; Hom. Il. 15, 429, Verg. Aen. 10, 778; Ger. lib. 9, 8. GREKSA, 118.
- X, 79, 4: Vö. Verg. Aen. 9, 740. GREKSA, 118.
- X, 84–89: Verg. Aen. 9, 756–818. Delimán, ahogy Turnus is, bennmarad a várban, de elfelejti kinyitni az ajtót a többieknek. ARANY, 408, CSENGERY, 14. Vö. Ariosto, Orl. fur. 18, 8–23. GREKSA, 122.
- X, 84: Verg. Aen. 9, 756–761.
- X, 85: Verg. Aen. 9, 778–780.
- X, 86: Vö. Ger. lib. 13, 28. Ld. még VII, 51.
- X, 86–88: Hom. Il. 11, 543; Verg. Aen. 10, 789–811. GREKSA, 119.
- X, 86, 3–4: Verg. Aen. 9, 792–796. ARANY, 420.
- X, 87, 2–4: Vö. Hom. Il. 16, 103; Ennius Ann.: „Undique conveniunt, velut imber, tela tribuno.” A várból kifelé vonuló hőst fegyverekkel árasztják el. GREKSA, 120.
- X, 88: Verg. Aen. 9, 799–800. GREKSA, 121.
- X, 89, 1–2: Vö. Hom. Il. 2, 480–485; 12, 442–462. GREKSA, 121.
- X, 89, 3–4: Verg. Aen. 9, 815.
- X, 97, 3: ld. XIV, 66, 3.
- X, 98: Verg. Aen. X, 762–765. ARANY, 421. Vö. még Hés. frg. 183.; SzV. III, 103; X, 49.
- X, 100: Ger. lib. 7, 110–112. ARANY, 408; GREKSA, 122.
- X, 101, 1–3: Vö. Verg. Aen. 10, 405–409, ARANY, 421 és Verg. Aen. 2, 304–305, GREKSA, 122.
- X, 103: a kaszás halál ábrázolását sok helyről állították párhuzamba Zrínyiével, a pisai Camposanto Traini-freskójával, isztriai és toscanai haláltáncokkal, a grazi katedrális halál-freskójával; KOVÁCS, 1998, 191; A forrás talán Marino, Strage 1, 40: „E nel mezzo si vede in vista acerba / La gran falce rotar Morte superba”.
- X, 105–106: Vö. Ger. Lib. 9, 29. Csak a „nőstény oroszlán” és a kölykök azonosak. ARANY, 408; ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 246.

## XI. ének

Delimán és Rustán konfliktusának kidolgozása Tassóra megy vissza, Rinaldo és Gernando konfliktusára, mely Gernando halálával végződik (Ger. lib. 5. ének). Ezt követi Zrínyinél a megegyezéssel viadal Demirhám és Deli Vid között, mely az egyik fél szőszegésével ér véget: Hom. Il. 3–4. (Menelaosz és Parisz); Verg. Aen. 12. GREKSA, 130. Tasso 9. ének. VÁRADY, 219. Így mindkét tábor második legfontosabb hőse (Deli

Vid és Delimán) is bujdosik a 12. ének során, ahogy Clorinda és Rinaldo is Tassónál.

- XI, 1: Ariosto, 42, 1–2. Vö. ARANY, 408.  
XI, 14: Ger. lib. 5, 32. ARANY, 409.  
XI, 15–16: Ger. lib. 5, 33–34. ARANY, 409.  
XI, 18: Vö. Ger. lib. 5, 34.  
XI, 19: Ger. lib. 5, 35, 5–8. ARANY, 409.  
XI, 20–21: Ger. lib. 5, 36. ARANY, 409; GREKSA, 125.  
XI, 22–23: Ger. lib. 5, 37, 3 – 38, 1–2. GREKSA, 125.  
XI, 25–28, 2: Ger. lib. 5, 42–43. ARANY, 409; GREKSA, 126.  
XI, 30–36: Ger. lib. 5, 45–51. GREKSA, 126–127.  
XI, 37–39: Ger. lib. 7, 50. GREKSA, 128.  
XI, 40–42: Ger. lib. 7, 56. GREKSA, 128.  
XI, 48: Vö. Ger. lib. 7, 62–65.  
XI, 52: Vö. II, 43 és Karnarutić, 3, 565–566. LŐKÖS 2005, 169.  
XI, 56: Vö. Ger. lib. 7, 83, 1–4.  
XI, 57: Vö. Ger. lib. 11, 84.  
XI, 60: Ger. lib. 19, 2, 6–7. ARANY, 409; GREKSA, 129.  
XI, 61: Ger. lib. 19, 4. GREKSA, 129.  
XI, 69, 2: Vö. Verg. Aen. 12, 901–902. CSERÉP, 27, 16. Hom. Il. 12, 459. GREKSA, 129. A „déli késértet” a *daemonium meridianum* (Zsolt. 90,6) magyar fordítása, de elképzelhető a szláv mitológiában ismert poludnica (déli kísértet) hatása is. Ld. R. CAILLOIS, *Les démons de midi*, Revue d'Histoire des Religions 115, 1937, 142–73; 116, 1937: 54–83, 143–86.  
XI, 74: Ger. Lib. 7, 99, 1–2; Hom. Il. 4, 73–249 (Pandarosz); Orl. Fur. 39, 1–10. ARANY, 409; ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 245; GREKSA, 130–131; CSENGERY, 11.  
XI, 76: Verg. Aen. 12, 229–231. ARANY, 423; CSENGERY, 12. Hom. Il. 2, 119–127. GREKSA, 131. Vö. még Statius Thebais 2. ének.  
XI, 82, 1–2: Vö. Ger. Lib. 7, 103, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 245. A megszegett eskü után Argante dühödten keresi (Ger. lib. 7, 106) a tömegben Raimondot (és előtte Aeneas Turnust – Aen. 12, 313–317), ezzel szemben Demirhám saját csapatát próbálja megállítani.  
XI, 82–83: Ahogy megvetéd az Istent, úgy Isten is megvet: 1Sám 15,26. HELLER, 1925, 12.  
XI, 90, 1–2: Deli Vid magányos rejtőzése a török seregben hasonló Clorindáéhoz: Ger. lib. 12, 48, 8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.  
XI, 90, 3–4–91: az ellenség ruhájába öltözés is Clorindától származik: Ger. lib. 12, 50, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.

- XI, 93: „Hon vagy édes szolgálám, hon vagy...” a toposzról ld. DEMÉNY István Pál, *A magyar szóbeli hősi epika*, Csíkszereda, 1997.
- XI, 94, 1: Vö. Ger. lib. 12, 50, 1–4. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 248.
- XI, 97: Zrínyi vérben gázol, mint tengerben kőszál: Vö. Verg. Aen. 10, 693–696. („ille [Mezentius] velut rupes vastum qui prodit in aequor / obvia ventorum furiis expostaque ponto / vim cunctam atque minas perfert caelique marisque / ipsa immota manens...”). Talán a latin prodit ige kettős jelentése ihlette meg Zrínyit: a szó alapjelentése előremegy, csak ezen a vergiliusi helyen jelenti azt, hogy a kőszikla „kiáll”. Vö. Hom. Il. O, 618–621.
- XI, 99, 1: Vö. VI, 84, 1.
- XI, 100, 3–4: Verg. Aen. 10, 540–541. ARANY, 421.

## XII. ének

- A hősi szerelmespárok állandó problémája a közösségi és az egyéni, hősi és szerelmi érdekek ütközése, ami leggyakrabban az otium és amor, valamint a virtus ellentétében jelentkezik. Ennek előképeiről ld. BORZSÁK, 1964, 210–211 és KIRÁLY 1989, 114–129; 17. századi változatairól pedig Fritz SCHALK, *Otium im Romanischen*, in *Arbeit Musse Meditation, Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, kiad. Brian VICKERS, Zürich, 1985, 225–256.
- XII, 1, 1: Hor. Sat. 2, 7, 115: kíséreként követi a gond az embert. BARTAL, 1894, 639.
- XII, 1–9: Vö. Marino, *Adone* 1. ének.
- XII, 7: Vö. Marino, *Adone*, 1, 78 (Amor presente, e assistente al’opra / Come l’habbia a temprar, come l’aguzzi / Gli mostra, accioche poi quando l’adopra / Non si rompa, ò spiehghi. A szerelmespárt Amor a 3. ének elején lövi csak le nyílával (3, 1–3 és 16). Amor arany- és ólomnyilairól: Ov. Met. 1, 466–471. Ruscelli szerint Ariosto Merlin két – szerelmet oltó és támasztó – forrásában imitálta a részt. (Ariosto, Orl. fur., 1, 78 és p. 604.) A jelenetet itt is Cupido méltatlankodása előzi meg Apollóval szemben, ahogy Zrínyinél Delimánnal szemben. Ov. Met. 5, 380–381: Amor leghegyesebb nyílát lövi Pluto szívébe.
- XII, 10: Vö. Marino, *L’imagine crudele*, La Galeria: „Oh quante volte con baldanza sciocca / dopo lungo pregar Oracol sordo, / stendendo van l’innamorata bocca / a l’inganno soave il labro ingordo!”
- XII, 11–17: Az egységes, petrarkista szembeállításokban gazdag lírai monológ forrása ismeretlen, csak hasonlóra tudok utalni: Marino, *Adone*, 17,

- 33–35, ahol megtalálható a folyó motívuma és a világosság-sötétség el-  
lentéte.
- XII, 22, 3–4: Verg. Aen. 4, 68–73. CSERÉP, 27, 18; GREKSA, 133. Vö.  
Zsolt 42, 2, Ger. Lib. 6, 109, Balassi: Psalmus 42 (*Mint a szomjú szar-  
vas...*). ARANY; WALDAPFEL, 62–64; HELLER, 1925, 37. A ha-  
sonlat Gyöngyösinél is előfordul (*Murányi Vénusz*, 2, 251–252), és tőle  
kerül át Arany *Toldijába* (4, 1). Ld. VESZPRÉMI Bódog, *Arany Toldi-  
jához*, Magyar Nyelvőr 33, 1904, 44.
- XII, 23–24: Verg. Aen. 4, 1–10. KAZINCZY (BÉKÉSI-SVÁB), 266; CSE-  
RÉP, 27, 16; GREKSA, 133; CSENGERY, 9.
- XII, 25: Vö. Ger. lib. 1, 58, 5–8 (Rinaldo leírása: „Marte lo stimi; Amor, se  
scopre il volto.”) és Marino, *Adone*, 1, 10 (Zrínyi kiadásában 9): „La  
donna che dal MARE il nome hà tolto /dove nacque la Dea ch’adombro  
in carte, / quella che ben’ a lei conforme molto / produsse un novo Amor  
d’un novo Marte, / quella che tanta forza hà nel bel volto / quant’egli  
ebbe nel’armi ardire ed arte.”
- XII, 30, 3: „mesterséges szókat” Vö. Verg. Aen. 4, 105: „sensit enim simulata  
mente locutam”.
- XII, 31: Vö. Tasso, *Aminta* sc. II. 373–386.
- XII, 32, 1–2: Vö. Ov. Fast. 2, 758–; 6, 805–806. VÁLI, 14.
- XII, 34, 2–3: Verg. Aen. 4, 68. GREKSA, 133 (nem medve, csak szarvas,  
nincs dictamus, csak nyíl). Vö. Ger. lib. 11, 72, 5–73, 4. (nyíllal sebe-  
sített kecskék keresik az ezerjófüvet.) Vö. XV, 67. Vö. XII, 22, 3–4.
- XII, 35: Verg. Aen. 4, 32. CSERÉP, 27, 16; GREKSA, 134–135.
- XII, 38: Verg. Aen. 4, 38. CSERÉP, 27, 16.
- XII, 39: Verg. Aen. 4, 54–55. CSERÉP, 27, 16.
- XII, 40–44: Vö. Marino *Adone*, 4, 283–286. A hősnők leveleinek hagyomá-  
nyára ld. KOVÁCS S. I. 1985, 126–127.
- XII, 41: Vö. Ger. lib. 5, 79. (Armida is maga előtt vezeti rab lovagjait.)
- XII, 48: Ariosto, Orl. fur., 29, 1, 1–4; Tasso, Ger. lib. 4, 21, 1–2. Ld. még  
III, 1.
- XII, 50: Ger. lib. 16, 16. KOVÁCS S. I. 1983, 164–165. Vö. Verg. Aen. 4,  
124. KAZINCZY (BÉKÉSI-SVÁB), 266.
- XII, 51: Marino, *Sospiri d’Ergasto*, 42 („Spira toscò d’amor freddo, e geloso /  
la Vipera crudel, l’horrida Biscia, / e sol per allettar, l’Aspe orgoglioso /  
d’auro si veste, e ‘n contr’al Sol si liscia”); 44, 3–4 („Mira quei Olmi là,  
mira quei Salci, / come l’Edra s’abbraccia, e la Vite.”); *La ninfa avara*,  
169–209 („Vedi, nonch’altro, vedi / la vipera gelosa / nel’orlo dela siepe,  
orche ridente / ringiovenisce l’anno, / là dove dolcemente / più d’amor



che di sol, foco la scalda, / come ondeggiando mostra / al' aspe innamorato / ricca di lucid'or la nova spoglia./ I pestiferi fiati e i fischi orrendi / in sospir son rivolti; / le lingue, che pungenti / saettavano altrui rabbioso toscó, / son saetti soavi, ond'Amor vibra / dolcezza al'un de' duo spesso mortale./ Ecco la vite al'olmo, ecco l'edera al'orno abbarbicata.”). A pálmafa (phoenix) azonban csak egy másik hasonló helyen fordul elő, *Sampogna* 5. idilljében, a *Proserpinában* (687–696): „D'amori e di trastulli, / di lascivie e di vezzi / lusinghevoli oggetti, / dovunque il passo mova, / dovunque il guardo fermi, / l'offeriscono innanzi / gl'incalmi naturali / dele palme e degli alni / i nodi maritali.” Az ókori irodalomban a pálmák (phoenix) Claudianusnál szerepelnek (*Epith. Honorii Augusti et Mariae* 65–68), illetve Philosztratosz *Eikoneszében* (1, 9), illetve id. Plinius emlékezik meg a pálmafáknak erről a szokásáról (*Nat. hist.* 4, 13, 7). Az első két Marino-költeményből Zrínyi az első két Idilliumhoz merít, a harmadikból a *Proserpinához*. Vö. még Tasso, *Aminta*, I, 151–162; IMRE, 24–25; SZÉCHY, II, 31–37; KOVÁCS Sándor Iván, „*Ennyi mód két Phoenix öszvecsingolódik*”..., in KIRÁLY–KOVÁCS 1983, 168–169. Vö. még Ov. *Met.* 4, 362–365 (a kígyó és a sas harca olyan, mint az egymásba fonódó borostyánok) VÁLI, 37–38. Átfogóan: Robert E. HALLOWELL, *The Mating Palm Trees in Du Bartas' 'Seconde Sepmaine'*, *Renaissance News*, 17, 1964, 89–95 és Peter DEMETZ, *The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos*, *Publications of the Modern Language Association* 73, 1958, 521–532. (További példákkal Pontanótól, Joannes Secundustól, Ronsard-tól, Marinótól.) Ld. még X, 45, 2–4 és *Adone* 7, 247. Hallowell szerint Medici Mária lyoni entrée-ja alkalmával rekonstruálták Philosztratosz képét: ez megmagyarázhatja, miért ilyen kedves ez a jelenet Marino számára.

XII, 52–55: Vö. Ger. lib. 13, 64, 1–6. GREKSA, 135.

XII, 56–63: Ger. lib. 13, 64, 7–8–67.

XII, 57: Ger. lib. 13, 68.

XII, 65: Vö. Ger. lib. 13, 70.

XII, 66–68: Vö. Ger. 14, 15. GREKSA, 135.

XII, 71–79: Verg. *Aen.* 4, 223–236; 4, 271–276. Vö. Ger. lib. 16, 32–33. (Hom. *Od.* 5, 28–36.) GREKSA, 136–137.

XII, 79–88: Verg. *Aen.* 4, 305–330, 362–392. Vö. Ger. lib. 16, 57–61. (Hom. *Od.* 5, 130.) GREKSA, 136–137.

XII, 82, 4: Vö. Ger. lib. 20, 73.

XII, 85, 4: Vö. Tasso Ger. lib. 20, 99. Vö. még SzV. X, 45, 2–4, XII, 51; *Fantasia poetica* 21. (célzás?)

- XII, 89: Ger. lib. 6, 70.  
XII, 89, 1–2: Vö. Verg. Aen. 4, 347. CSERÉP, 27, 19; vö. még BARTAL, 1894, 755.  
XII, 89, 4: Vö. Verg. Aen. 4, 396. CSERÉP, 27, 19.  
XII, 93, 3–4: Vö. VII, 63, 1–2. GREKSA, 67.  
XII, 96: Vö. Cat. 64, 60–61.  
XII, 105–107: Cumilla halálának leírása nem a legszerencsésebb, hiszen az következik belőle, hogy Delimán már régóta nem ivott szomakjából. A szerelmi elválást okozó forrás gondolata felidézi Ariosto Orlandójának két Ardenne-beli forrását, ahol az egyik gyűlöletet, a másik szerelmet okoz: az egyikből Angelica, a másiból Rinaldo ivott. (Orl. fur. 1, 78–79: „Quel liquor di secreto venen misto”). Bán Imre a széphistóriák (elsősorban az *Eurialus és Lucretia*) szerelmi tragédiára asszociált Cumilla sorsáról: „ez a tragikus szerelmi légkör a széphistóriáké”. (BÁN, 1954, 357).  
XII, 109, 2: Hom. Il. 2, 489; Lucr. 6, 840; Verg. Aen. 6, 625. MÁLLY, 1935, 294. Vö. Taurinus, Stauromachia V, 23. CSONKA, 1992, 163.  
XII, 109–110: „Törököt tatárt rak vala halomba” „Valahol kit talál, öl, ront és szaggatja” Ariosto, Orl. fur. 24, 5–11; „Fegyverét elhányja, ruháját szaggatja” Ariosto, Orl. fur., 23, 132–133; 24, 4. MÁLLY, 1935, 295. A hasonlóságra általánosságban már utal ARANY, 409; VÁRADY, 219.  
XII, 110: „Meztelen a fákat tövéből rángatja” Ariosto, Orl. Fur., 23, 134–135. MÁLLY, 1935, 295.  
XII, 110: „Nem kiált, de ordít oroszlán módjára”, Ariosto, Orl. Fur. 23, 125, 24, 4. MÁLLY, 1935, 295.  
XII, 111: „Két nap és két éjjel így jár az erdőben” Ariosto, Orl. Fur. 23, 129, 132. MÁLLY, 1935, 295.

### XIII. ének

Borbála kalandja férje megmentésére hősnőalakokat idéz fel (Penthesilea, Camilla, Clorinda, Gildippe, Marfisa és főképpen Bradamante – Orl. fur. 2, 33 – GREKSA, 138–139), de a magyar nyelvű szigeti énekhangyományból (*História az Szigetvárnak veszéséről, melyet Zolimán török császár megvívén kezéhez kapcsolja*, RMKT, XVI/7, 213–244. vsz.) és Schesaeustól ismert az a történet, hogy a szigeti hősök – egy kivétellel – megölték egymás feleségeit a vég előtt – az egyedül megmaradt nő viszont férjével együtt harcolt. Ld. ÉCSY, 45. (Először Toldy Ferenc hívta fel erre a figyelmet – *A magyar költészet története*, 155–157.) Forgách Fe-

- renc csak egyetlen vitézről tudósít, aki előkelő feleségét meg akarta ölni a végső csata előtt, de az inkább férfiruhában, fegyvert öltve csatlakozott hozzá a kitörésnél: *Rerum memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 165. Borbála török származásához figyelemre méltó Marino egy madrigálja a *Galeriában* egy török nőt ábrázoló zsánerképről: „TURCA BARBARA E PIA, / che ‘n un suggetto accoppi ed in un nome / barbarie e cortesia; / con qual ragione, o come, / s’orni il regno d’Amor, non di Turchia, / Turca tra noi sei detta? / Il Turco i petti altrui fiero saetta / con l’arco da la man; tu dolce scocchi / strali ai cori dagli occhi. / Il Turco adorar suole / la Luna in Cielo, e tu se’ in terra un Sole.” Szulejmán második tanácskozása szorosan követi a vergiliusi mintát. (Aen. 11.)
- XIII, 10: SCHESAEUS, *De capto Zygetho*, 378–381: Me sociam belli, praecinctam fortibus armis / Adde tibi, dextram gladius armet, athena / Cassis sartum humeros loricaque pectus inumbret / Detur et acer equus. SIMAI, 139.
- XIII, 25, 3: Ger. lib. 2, 59, 8. Vö. VI, 4.
- XIII, 28, 1–3: Verg. Aen. 7, 808–811 (Hom. Il. 19, 226–229); vö. Ariosto Orl. fur. 15, 40; Ger. lib. 7, 77. ARANY, 409; GREKSA, 139. Vö. I, 80.
- XIII, 40–48: Vö. Verg. Aen. 11, 336–375. GREKSA, 140–141, CSENGERY, 11.
- XIII, 45, 1–2: Verg. Aen. 11, 348. ARANY, 422, GREKSA, 141.
- XIII, 45, 3–4: Vö. BARANYAI DECSI János, *Adagia graeco-latino-ungarica*, Bártfa, 1598, 5, 10, 4, 1: „Domos luteas habitare. Iegen építeni házat.” Vö. II. Idillium 34.
- XIII, 49–55: Vö. Verg. Aen. 11, 376–444. ARANY, 409, GREKSA, 142, CSENGERY, 11.
- XIII, 50, 4: „Nem ragad ebugatás az derült égre”: „Es ton ouranon toxoeus. In coelum iacularis. Nem hallik eb ugatás az menyországbán” BARANYAI DECSI János, *Adagia graeco-latino-ungarica*, Bártfa, 1598, 1, 3, 9, 2.
- XIII, 51: Verg. Aen. 11, 378–380. ARANY, 422, GREKSA, 142.
- XIII, 52, 1: Verg. Aen. 11, 392. ARANY, 422, GREKSA, 142.
- XIII, 53, 1–2: Verg. Aen. 11, 396–397. ARANY, 422, GREKSA, 142.
- XIII, 54–55: Verg. Aen. 11, 408–410. ARANY, 422, GREKSA, 142.
- XIII, 59: Vö. Verg. Aen. 10, 707–713 (Épp Demirhám *Aeneis*-beli alakpárja, Mezentius hasonlít vadkanhoz.).
- XIII, 62, 1–2: „ya devlet basuma, ya kuzgun desüme” – török közmondás, ld. *Prózaik munkák*, 167. KOVÁCS S. I. 1979, 89.
- XIII, 77, 1–2: SCHESAEUS, *De capto Zygetho*, 355–357: „Fossa per inductos fere erat siccata canales / Cum molli lana repleti et bombyce currus /

- mille ter immensum ad foveae merguntur hiatum”; *Historia az Sziget elveszéséről* (Lugossy-kódex), 10. SIMAI, 138, 142. Vö. Forgách Ferenc leírását a gyapjúval és földdel töltött zsákokról: *Rerum memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 160 és „lanaeque vi incredibili ... exaequandis fossis”; THURY, 130 (Reusnert említi, de nem ad pontos szöveghelyet).
- XIII, 80, 4–81,1: Istvánffy, 297/1: „ita ut caeteris membris integris, mentum cum promissa barba mortifero ictu abraderetur, discerptisque et dilaceratis gutture et gula repente concideret.” Ali Kurtot állán találja egy lövedék. GREKSA, 143.
- XIII, 83, 3–4: Istvánffy, 297/1–2; Boiss. 260–270. KISS F. 1995, 38.
- XIII, 84, 1: Vö. Istvánffy, 297/2: Dragurist is, Ali Portug legjobb barátját is előző évben vesztette el Szulejmán.
- XIII, 86: Ger. lib. 18, 49–50. ARANY, 409; ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 253; GREKSA, 144; VÁRADY, 219.
- XIII, 89, 1–3: Ger. lib. 18, 52, 5–8.
- XIII, 89,4: Ger. lib. 18, 51.
- XIII, 90–96: Vö. Ger. lib. 18, 52, 1–4.
- XIII, 93, 1–2: Vö. Istvánffy, 298/1 és SzV. XIV, 73.
- XIII, 97: Ger. lib. 18, 53.
- XIII, 100: Ger. lib. 18, 54.

#### XIV. ének

A pokoli és égi erők földi küzdelemmel párhuzamos ütközete gyakori motívum az epikus költészetben. Zrínyi találkozhatott vele Scipione Errico *Babilonia distruttá*jában is (9–12. ének), ahol Bessana varázslónő ölti magára Alderán varázsló képét, hatalmas vihart támaszt, és megidézi az ördögi erőket a romlott Babilont ostromló keresztény sereggel szemben. A keresztény sereget végül Isten és angyalai segítik meg, az ütközet Babilon kifosztásával és földig rombolásával ér véget. Zrínyi igazolhatóan merített Alderán varázslásának leírásából. Sziget tragikus végű ostroma felidézi Silius Italicus *Punicá*ját is, ahol Saguntum ostromakor Hercules Fidest küldi a lakókhoz, Iuno ezzel szemben Tisiphone fúriát idézi meg. A csata itt – Errico eposzával szemben – a negatív erők győzelmével ér véget. (Az utóbbira ld. NÉGYESY, 1914, 58.) Istvánffy szerint a végső ostrom előtt két nap pihenőt tartottak a törökök. Ha szigorúan vesszük a kronológiát, Alderán varázslása e két nap eseményeinek felelhet meg.

- XIV, 1–12: Ariosto, Orl. Fur. 46, 1–19. ARANY, 409; RIEDL, 299; GREKSA, 145.
- XIV, 1, 4: Hésziodosznál a költő lelkébe fújja a Múza a költeményt (*Theogonia* 29–34: „...[Musae] inspirarunt autem mihi vocem / Divinam, ita ut audirem tam futura quam praeterita / Et me iuebant celebrare beatorum genus sempiternorum.” HESIODI Ascraei *Opera*, s.l., s.n., 1570, 119. Zrínyi fennmaradt Hésziodosza – BZ 406 – későbbi, 1658-as kiadású). Ez utóbbiról ld. Thomas KÖVES–ZULAUF, *A Múza csókja*, in *Classica – mediaevalia – neolatina*, kiad. HAVAS László, TEGYEY Imre, Debrecen, 2006, 87–98. Vö. még Ger. lib. 14, 31: „Ma furo ubbidienti alle parole / che spirito divin dettar gli suole” (az ascaloni mágusról). Összefoglalóan az inspiráció kérdéséről ld. LACZHÁZI Gyula, „*Mellyet Isten lölke elmémbe befújta*”: *Az isteni inspiráció Zrínyi Szigeti veszedelmében*, Irodalomtörténet 2006, 565–577.
- XIV, 3, 1–2: Vö. Hor. C. 4, 15, 3–4; Prop, 3, 9, 3–4; Ov. Ars am. 1, 771; Fasti 1, 4; 2, 3; 2, 863; 3, 790; 4, 18; 4, 729; Rem. 811–812; Dante Purg. 1, 1–3. BORZSÁK, 1959, 481. Vö. még SzV. IX, 1.
- XIV, 4: Vö. XV, 103. KOVÁCS, 1998, 203.
- XIV, 13–18: Vö. Ger. lib. 2, 1–4. ARANY, 409; GREKSA, 146.
- XIV, 13, 1: Ger. lib. 2, 4, 3.
- XIV, 17: Ger. lib. 2, 3, 5–8.
- XIV, 20, 2: Az elvarázstolt erdő hagyománya Lucanustól (*Pharsalia* 3) Ariostón át (*I cinque canti* 2) Tassóig (13. és 18. ének) folyamatos. ARANY, 409.
- XIV, 21, 4: Marino, *Strage*, 3, 6 („opportuno theatro a l’empia festa”). KARDOS 1932. Vö. Ger. lib. 7, 36, 4; 20, 73, 5–8. Egy névtelen kuruc költő Zrínyihez hasonlóan „vesztőhely” értelemben használja a teátrum szót: „mely nagy magnatesek hóhérok teátrumán / Ezért pallos által mentek egymás után?” *Magyar költők 17. század*, szerk. KOMLOVSZKI Tibor, Bp., 1990, 2. kötet, 245. BENE 1996, 370. A színházhasználathoz ld. még HANKISS 1956, 317; BENE 1999.
- XIV, 22, 1–2: Jelentése: amikor a hold feljött (NÉGYESY, 465). Pan és Diana szerelmét Marino az *Egloghében* írta meg (V, 249–261), amely a *Sampogna* bővített kiadásában olvasható. Céloz rá a Zrínyi által sokat idézett *Siringában* is (117–131).
- XIV, 22, 3–4: Verg. Aen. 2, 8–9. Vö. Ger. lib. 8, 57. A nedvességhez (*Nox umida*) Tassónál ld. az Éj nedves fátylát, amely hajnalban harmattal szórja be a földet: Ger. lib. 14, 1.
- XIV, 23–25: Ger. lib. 13, 6. Vö. Scipione Errico, *La Babilonia distrutta*, 11, 20–45, kül. 29 és 37. DERÉNYI, 238. Vö. Ger. lib. 13, 5, 5–8. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 249.

- XIV, 26: Vö. Errico, *La Babilonia distrutta*, 11, 38. Ger. lib. 13, 7. ARANY, 409; GREKSA, 147.
- XIV, 27, 4: Lk 10,18 alapján. PAFKÓ, 2009.
- XIV, 30–36: Errico, *La Babilonia distrutta*, 11, 20–45. DERÉNYI, 238. Az ördögök csak a második felszólításra jönnek elő, a megnevezhetetlen vezérükre való hivatkozással, ahogy Statiusnál Tiresias követelésére az alvilági alakok: *Thebais* 4, 500–518. Errico minden bizonnyal Statiust imitálta.
- XIV, 32, 3–4: Vö. Fil. 2, 7. PAFKÓ, 2009.
- XIV, 33–34: Vö. Ger. lib. 13, 10, 3–6. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 248.
- XIV, 34, 1: Vö. Dante Pokol 8, 67–76. A pokol egy nagy égő város sáncokkal. MELCZER, 312.
- XIV, 34, 3–4: Mt 15, 31–46. HELLER, 1925, 29. Vö. II, 81; IV, 33; VII, 47.
- XIV, 37–39: a Halál felvonulása Marinónál is megvan, csak ott allegorikus alakok is kísérik. Marino, *Strage*, I, 42–46. Azonos alakok: Tantalus, Atreus, Licaon, Medusa, Eumenidesek, Diomédész, Cerasta, Hydra, fene („implacabil”) Mezentius, Procusta, Terodaman, Falaris, Lestrigonok, Busires, Scillák, Gerion. Egyedül Briareus nem szerepel Marinónál (vö. Verg. 6, 287). KARDOS 485; VÁRADY, 221. Egyes mitológiai alakokat már Tasso megsokszorozott a hatás fokozásáért: Ger. lib. 4, 5.
- XIV, 38: „Di Diomede is destier, di Fereo i cani, / E di Therodamante hauui i leoni, / Di Busiri gli altari empi, e profane, / Di Silla le seure aspre prigioni, / I letti di Procuste horrendi, e strani, / Le mense immonde, e rie de’Lestrigoni, / E del crudo Sciron, del fiero Scini / Gl’infami scogli, e dispietati pini.” Marino, *Strage*, 1, 45.
- XIV, 39: „Quanti mai seppe imaginar flagelli / L’implacabil Mezzentio, ò Gerione./ Ocho, Ezzellino, Falari, e con quelli / Il sempre formidabile Nerone” Marino, *Strage*, 1, 46.
- XIV, 42–50: Alderán buzdító beszéde a pokolbélieléhez Lucifer beszéde Marinónál: *Strage*, 1, 26–32. KARDOS, ItK, 163; VÁRADY, 221–222.
- XIV, 54: Errico, *Babilonia distrutta*, 11, 41, 3–4.
- XIV, 55, 1–2: Errico, *Babilonia distrutta*, 11, 41, 7–8 (az aranyas Hold az erricói ezüst Hold – *argentea* Luna aemulációja!).
- XIV, 56, 2: Zulfikár (Szulfikár, Zöldfikár, Delfikár, Dhú-‘l Fakár) Mahomet kardjának a neve „mely akár vasat, akár acélt átvág, mint egy pókhálót”, később népszerű ember- és lónév. Ld. *The Encyclopedia of Islam*, II, 1965, 232. Egy legenda szerint Ali, a kard örököse, ki is próbálja, amikor a hegyekben bolyong, majd halála előtt a tenger mélyére hajítja, és azóta csak esik és vágja a tengerfeneket: „a muzulmánok bizonyosak abban,



- hogy amikor a kard eléri a tenger fenekét, a tenger három napig fog rázkódni, Ali nevét zúgva. Ez az oka annak, hogy kis könyveket hordanak magukkal, melyeket szentnek tekintenek, és Hamaelinek (amulettnek, mintegy szentírásnak) neveznek, és a keblükön hordják, mindenekelőtt háborúban. Ezekben a könyvekben a Delfikár kard van belülré festve, és azt mondják ez nagy segítséget nyújt harc idején. Ha erre a könyvre esküsznek, azt mindig megtartják.” *Mémoires*, 261–264. Zrínyi minden bizonnyal ezt a legendát ismerte (más legendák szerint ugyanis Ali kardját utódai örökölték meg), ezért mondja XV, 66: „De zöldfikáromat kivonjam, ne véljed, Mert Isten kedvéből az mind csak porrá lett”. Zrínyinél Zöldfikár Ali szavaival történő „elpusztítása” hasonló szakralitás elleni tett, mint amikor Juranics elragadja a Koránt a kádilászker sátrából. Vö. X, 97, 3, XV, 66, 3.
- XIV, 59: Marino, *Adone*, 13, 66, 7–8. Hazret Ali haragja felébresztése miatt párhuzamos Saul haragjával, mikor Sámuel megidézi: 1Sám 28. HELLER, 1925, 12–13.
- XIV, 63, 3: Ézsaiás 10,5. HELLER, 1925, 23.
- XIV, 66, 3: ld. XIV, 56, 2.
- XIV, 68: Vö. Ger. lib. 7, 114, 5–8 – 115. ARANY, 409. Vö. Ger. Lib. 9, 53, 3–4. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246.
- XIV, 71–72: Marino, *Adone*, 1, 119.
- XIV, 73, 3: Vulcanus lángjai járták be a várat. Istvánffy, 299/1: „Nec iam exitus aut aditus in exteriorem arcem ullus esse poteret, partim Vulcano longe lateque pervagante cunctaque vastante, partim hostibus acerrime incumentibus...” GREKSA, 148.
- XIV, 74, 3–4: Istvánffy, 298/2: a külső vár elfoglalása. GREKSA 148.
- XIV, 75, 4: Verg. Aen. 10, 693; Tasso, Ger. lib. 18, 85. Vö. még SzV. II, 47; III, 111; VI, 103.
- XIV, 80: Ger. lib. 9, 93, 1–4. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 247. Vö. Verg. Aen. 11, 633–634. ARANY, 423.
- XIV, 83, 2: Vö. VII, 98, 4; VIII, 18, 2.
- XIV, 85, 1–2: Verg. Aen. 9, 59–64; Errico, *Babilonia distrutta*, 12, 49. ARANY, 418.
- XIV, 86–94: Vö. Ger. lib. 19, 2–6. ARANY, 409, GREKSA, 148–149.
- XIV, 87, 1–2: Verg. Aen. 6, 794–795; Tasso Ger. lib. 13, 14 (ez utóbbinál csak a Garamanti szerepelnek). GREKSA, 148.
- XIV, 98, 3–4: Ger. lib. 18, 93.
- XIV, 95–99: Ger. lib. 19, 9, 5–6 – 10, 1–6. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254; ARANY, 409; GREKSA, 149.



- XIV, 101: Ger. lib. 19, 8, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254; ARANY, 409; GREKSA, 149.
- XIV, 102, 4–103: Tasso, Ger. Lib. 7, 78, 1–4. Vö. 1Sám 17, 2; Dániel 3. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 245; ARANY, 409; GREKSA, 149; HELLER, 1925, 13.
- XIV, 104, 1: Mt 6,10; Mt 26,39; Mk 14,36; Lk 22,42. HELLER, 1925, 30.
- XIV, 105: Ger. lib. 19, 13, 1–3. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254.
- XIV, 107: Ger. lib. 19, 14. GREKSA, 150.
- XIV, 111: Ger. lib. 19, 22. GREKSA, 150.
- XIV, 112: Ger. lib. 19, 25, 7–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254.
- XIV, 113, 1–2: Vö. Ger. lib. 19, 24, 7. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254.
- XIV, 113, 3–4: Verg. Aen. 10, 541. ARANY, 421; GREKSA, 150. Vö. még SzV. XI, 100.
- XIV, 114: Ger. lib. 19, 28.
- számozatlan vesszak: Az Ég sok szeme a leszálló Éj csillagai lehetnek. KOVÁCS S. I. 1985, 272. Vö. Marino, *Adone* 15, 237: „Sorse fosca la notte e'l pigro mondo / sotto l'ali pacifiche coverse. / Chiuse sonno tranquillo, oblio profondo / mill'occhi in terra e mille in ciel n'aperse; / forse fur di que' duo le luci belle / che, spento il sole, illuminar le stelle.”

## XV. ének

- Az ének invenciója (égi seregek indulnak az ördögi erők visszaverésére, de Zrínyinek ennek ellenére meg kell halnia) rokonítható M. G. Vida *Christias*ának 5. énekével, ahol az angyalok Krisztus szenvedéseit látva segítségére sietnének, de az Atya elmagyarázza üdvtörténeti tervét, melynek szerves része Krisztus halála. SZÖRÉNYI, 1993, 32.
- XV, 2–8: Istvánffy, 299/2. Zrínyi szónoklata hasonló témájú. Forgách Ferenc is hasonló tartalmú szónoklatról tudósít: *Rerum memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 164–165. GREKSA, 151.
- XV, 3, 1–2: Sokszor előforduló kép a Bibliában, pl. Jer. 9,6; Zak. 13,9; Mal 3,2–3; Zsolt 66,10. HELLER, 1925, 35.
- XV, 3, 4: Ld. II, 80, 3–4. Vö. továbbá Jak 1, 12.
- XV, 4–8: Istvánffy 299/2. A szónoklat folytatása is párhuzamos (ne féljünk vitézül meghalni, mert ahogy vitézül éltünk, így is kell meghalnunk, és ezzel adjunk példát az életben maradottaknak, semmiképp se essünk fogságba). GREKSA, 151. Istvánffyhoz hasonlóan Zrínyi is a tüzet okolja (XV, 2 és 8) a vár veszéséért: Istvánffy, 299/2. A keresztény világ számára állított példát emeli ki Zrínyi szónoklata Forgách Ferencnél: *Rerum*

- memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 164. („Europam et patriam virtutem nostram aspicere”)
- XV, 4: Petrarca, Canz. 360 (Quel’antico mio dolce empio signore...): „fatto citar dinanzi a la reina / che la parte divina / tien di natura nostra e ’n cima sede, / ivi, com’oro che nel foco affina, / mi rappresento cerco di dolore”
- XV, 7, 1–2: SCHESAEUS, *De capto Zygetho*, 445–446: Non patiar si fata sinant per Turcia castra / Me vinctum duci levis ut sim fabula vulgi. SIMAI, 140. (A költő hatásos szójátéka – a pogány eb vezet pórázon – azonban itt sincs meg.)
- XV, 8: Karnarutić, 4, 149–156. HAJNAL, 23–24; LŐKÖS 2005, 174.
- XV, 10, 1: Istvánffy, 299/2: „Fremitus extemplo militum sequutus est”. GREKSA, 152.
- XV, 10, 1–2: Ger. Lib. 3, 6, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241. Hom. Il. 16, 765; Verg. Aen. 4, 441–446. GREKSA, 35. Lucan. I, 388–391. Vö. V, 37.
- XV, 11: Istvánffy, 299/2: „et simul abiectis in angulo portae clypeis, thoracibus, galeis, loricis, ac ipsis etiam, quo agiliores essent, ac vulneribus opportuniore [...] solis vestibus ac nudo singuli ense contenti, ad extremum finem laborum sese parant.”
- XV, 13–14: A két aranyperc kivételével minden megtalálható: Karnarutić, 4, 161–176. HAJNAL, 24; LŐKÖS 2005, 174–175.
- XV, 14–15: Istvánffy, 299/1. Vö. Forgách Ferencnél: *Rerum memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 165 („Sunto, inquit, sepulturae meae praemium barbarorum alicui.”) GREKSA, 154.
- XV, 15, 1–2: „Sunto, inquit, sepulturae meae praemium barbarorum alicui.” Forgách Ferenc, in *Rerum memorabilium*, ed. REUSNER, 1603, 165.
- XV, 17, 2–4: Karnarutić, 4, 170–171. HAJNAL, 24.
- XV, 18–19: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 6–9. KARDOS, 491. Vö. Ger. Lib. 9, 56. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246; ARANY, 409, GREKSA, 152–153. Az allegorikus figurák felleltetésére ld. még: Vida *Christias*, Posonii, 1778, I.v., 209 (SZÖRÉNYI, 1993, 33); Claud. in Ruf. 1, 52–53.
- XV, 20–22: angyali kórusok kísérik Dávid dalát: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 79–84. KARDOS, 491–492; VÁRADY, 221. Vö. Jel 4–5. GREKSA, 153.
- XV, 21, 3–4, 22, 1: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 79 (Ézsaiás 6,2–3; Jel 4,8 alapján). HELLER, 1925, 23; 34; GIRARDI, 2002, 265–276; PAFKÓ, 2009.
- XV, 22: Jel 5,8–13; 7,10. HELLER, 1925, 33–34.

- XV, 23–24: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 14–15. KARDOS, 492; VÁRADY, 221.
- XV, 25–30: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 16–20, 22. KARDOS, 492; VÁRADY, 221.
- XV, 29: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 22.
- XV, 30, 3–4: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 20.
- XV, 31: Vö. Ger. Lib. 9, 58–59. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246; ARANY, 409; GREKSA, 154.
- XV, 33: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 24. Vö. Ger. Lib. 9, 60, Marino, *Strage degli Innocenti*, 2, 93.
- XV, 34, 3–4: Ger. lib. 9, 62, 3–4. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246; ARANY, 409; GREKSA, 154.
- XV, 35, 1–2: Vö. Ger. lib. 9, 62, 5–6.
- XV, 36: Vida, *Christias*, 5, 560: a harcba induló angyalok szekérre ülnek. SZÖRÉNYI, 2004, 303.
- XV, 38: Ger. lib. 18, 92. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 254; GREKSA, 154.
- XV, 39: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 73 (Mihály arkangyal leírása).
- XV, 41–42: Ld. II, 80, 3–4.
- XV, 43, 1: Ger. Lib. 18, 93. De a légio kifejezés csak Mt 26,53. HELLER, 1925, 30. Vö. XV, 50; XV, 107.
- XV, 46–48: Ger. lib. 9, 63–64. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 246; GREKSA, 154–155. Vö. Marino, *Gerusalemme distrutta*, 87–89. KARDOS, 492; VÁRADY, 221.
- XV, 49: Ger. lib. 9, 65, 5–8.
- XV, 50: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 85, 5–8. Mihály szintén harc nélkül futamítja meg a sötét szellemeket.
- XV, 50, 1: Vö. XV, 43; XV, 107. HELLER, 1925, 30.
- XV, 52: Errico, *La Babilonia distrutta*, 11, 20–45. Alderán (aki Erricónál valóban Bessana) lelke a Cocytusba bukik, testét az ördögök viszik utána, Zrínyinél az ördögök prédája lesz. DERÉNYI, 239.
- XV, 53, 4: Marino, *Gerusalemme distrutta*, 89, 8. KARDOS, 493.
- XV, 56, 1: Vö. Verg. Aen. 10, 454–455, Stat. Theb. 7, 670–674. ARANY, 421. Vö. VII, 51.
- XV, 56, 2–4: Verg. Aen. 10, 272–275. Lucan. 1, 526–529; Silius Ital. 1, 461; 8, 637; Avien. Arat. 594; Claudianus rapt. Pros. 1, 233; Taurinus, Stauromachia, 1, 44–48; Ger. Lib. 7, 52, 5–8. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 244; CSONKA, 1992, 164; KISS F., 1998, 412–413. Tassónál a Sátán szeme hasonlít üstököshöz: Ger. lib. 4, 7, 4.

- XV, 60, 1: Pindaros frg. 99/a. Erasmus lefordítja latinra (*Dulce bellum inexpertis*) az *Adagiában* (IV, 1,1) és röpirat címűül is választja; ezután szállóigévé válik. BORZSÁK, 1964, 211.
- XV, 64, 2–3: Verg. Aen. 2, 304–305. GREKSA, 155.
- XV, 64, 3: Vö. Hom. Il. 5, 87; Verg. Aen. 2, 496–499; 10, 603–604. Vö. még SzV. X, 42; X, 64.
- XV, 65, 4: Ld. XIV, 66, 3. Ebben az esetben talán Mohamed leszármazottjáról van szó.
- XV, 66, 1–2: Ger. lib. 20, 80, 5–6.
- XV, 66, 3–4: Vö. Ger. lib. 11, 48.
- XV, 67: Ger. lib. 6, 45, 1–4. GREKSA, 155. Marino, *Adone* 1, 18: „[Amor] con quello sdegno allora se n'allontana / con cui soffiare per l'arenoso lito / calcata suol la vipera africana / o l'orso cavernier, quando ferito / si scaglia fuor dela sassosa tana / e va fremendo per gli orror più cupi / dele valli lucane e dele rupi.” Vö. XII, 34.
- XV, 68, 4: „Élesíti szívét iszonyu haragra”: Vö. Ger. lib. 7, 75, 5–6 („La virtù stimolata è più feroce / e s'aguzza de l'ira a l'aspra cote”), 12, 53, 5–6 („E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto, / ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende”) és 19, 124, 5 („gli hanno incontra arrotato il ferro e l'ire”).
- XV, 69, 1–2: Verg. Aen. 5, 527–528. GREKSA, 156.
- XV, 73, 4: Verg. Aen. 10, 489; 11, 418; 11, 668–669; Tasso Ger. lib. 9, 78, 7–8. XV, 46–48: Ger. lib. 9, 63. ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 247; ARANY, 421. Ov. Met. IX, 62. VÁLI, 56. Vö. még SzV. III, 101, 4; VI, 115, 3–4.
- XV, 74–75: Vö. Ger. lib. 18, 105, 5–8.
- XV, 76: Vö. Verg. Aen. 11, 632–635. GREKSA, 156.
- XV, 77, 1–2: Lucanus 10, 318. Az ókori latin epikus költészetben csak itt fordul elő a szó. KOVÁCS S. I. 1979. Olaszul a szó a várkapu felhúzható rácsát jelenti. (Ariosto Orl. fur. 45, 45.)
- XV, 77, 3–4 – 78: Ger. lib. 20, 104–106; Verg. Aen. 12, 895, 915–918. ARANY, 409, 424; ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 257.
- XV, 78, 2: Verg. Aen. 12, 905. Vö. Ger. lib. 20, 104. GREKSA, 156.
- XV, 83, 2: Verg. Aen. 12, 108. Vö. Ger. lib. 20, 114, 3–5. ARANY, 423; ARANY (KIRÁLY–KOVÁCS), 257.
- XV, 83–84: A szarvát köszörülő bika képe: Ger. lib. 7, 55. Vö. Verg. Aen. 12, 103–106; Ger. lib. 3, 32. ARANY, 423; GREKSA, 156. Ov. Met. 12, 102–104. VÁLI, 52; BORZSÁK, 1959, 481. Bikaviadalt Zrínyi Nápolyban, Rómában vagy Velencében is láthatott. KLANICZAY, 32; KIRÁLY–KOVÁCS, 1983, 215; KOVÁCS, 1998, 192. Olvasmányélményei során találkozhatott leírásával *Spavento kapitány kalandjaiban*:

Francesco ANDREINI, *Le bravure del Capitano Spavento*, Venetia, Vincenzo Somasco, 1624, 37r: „*Spavento*: fui [...] invitato [...] al giuoco dellanciare il Toro. *Trappola*: Giuochi nobilissimi, et da nobilissimi Cauallieri Spagnuoli; Io mi ricordo hauer ueduto in Roma, in Napoli, in Messina, in Palermo, et in Milano giuochi simili”; 37v: „la doue prima era comparso un’innamorato Toro di color Bigio, e negro, il quale mughiano per Amore, e per Amore *percotendo la Terra mandaua la poluere quasi sino al Cielo*” (BZ 281).

XV, 86: Ger. lib. 7, 79. GREKSA, 157. Ld. III, 83.

XV, 87: Ger. lib. 6, 40, 7–8. GREKSA, 157.

XV, 97: Istvánffy 299/2: Zrínyi „divini numinis ope invocata” tör ki, míg az eposzban Szulimánt észrevéve Zrínyi „nagy ohajtást az Istenhez bocsát”.

XV, 97–100: A lovon menekülő Szulimánt megöli Zrínyi, Szulimán jobban retteg Zrínyitől, mint Chiabrera *Amedeidejében* Amedeo ellenfele, Ottomán szultán, akit párbajban öl meg a keresztény hős. KARDOS, 1932.

XV, 103, 1–3: Vö. XIV, 4. KOVÁCS, 1998, 203.

XV, 103, 4: Ld. II, 80, 3–4.

XV, 106: Istvánffy, 300. Zrínyit golyó öli meg. GREKSA, 157. Jacobus Masenius jezsuita eposzelmélete megengedi, hogy az eposz negatívan végződjön, ha a főhős mártíromságot hal („quo titulo Heroes plurimi Martyrium perpassi possunt esse epopeiae digna materies”). Ld. NAGY Levente, *Retorika és nemzeti martirológia a XVII. századi magyar eposzokban*, in *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*, szerk. BITSKEY István, OLÁH Szabolcs, Debrecen, 2004, 323.

XV, 107, 1: Vö. XV, 43; XV, 50. HELLER, 1925, 30.

XV. számozatlan versszak: KOVÁCS S. I. 1985, 273–274.

### Arianna sírása:

Széchy Károly, majd Sántay Mária Marino *Idilli favolosijának* 3. darabjával vetette össze, mely szintén Arianna keservét taglalja. SZÉCHY, II, 44–49; SÁNTAY, 23–24. Derényi Mária fedezte fel Scipione Errico *Arianna*-idilljének hatását. (DERÉNYI, 240–242.) Scipione Errico *L’Ariadnéja* előtt önálló metszet ábrázolja a síró hősnőt; majd Zrínyi Péter horvát fordítása elé készített az előbbi részben imitáló (pl. a felkelő nap, Thészeusz távolba vesző hajója) kompozíciójú metszetet Ariannáról Giacomo Piccini. Az előbbi ld. a 184. oldalon, az utóbbira vö. KIRÁLY–KOVÁCS 54–55. Borián Elréd politikai allegóriát lát a költeményben (BORIÁN 2004, 325–333).

- 1, 3: Mongibél: Tassónál Ger. Lib. 4, 8, 2. ARANY (KIRÁLY-KOVÁCS), 241. Vö. Id. I. 14, 1.
- 4, 1–2: Zrínyi célkitűzése, hogy a szerelem felejtésére Mársról ír, követi Ovidius tanácsát a *Remedia amoris*ban (149–168), aki szerint orvosság a háború a szerelmi bánatra.
- 5–6: Vö. Ov. Her. 4, 10–11. LOÓSZ, 719.
- 13, 2: Vö. Ov. Her. 10, 9–12. LOÓSZ, 720.
- 14–15: Vö. Ov. Her. 10, 13–19. LOÓSZ, 720.
- 17: Errico, *Arianna*: „Pianser la fe delusa / Tra l’amoroso nido in riva al mare / Ceice ed Alcione amanti e sposi.” DERÉNYI, 240.
- 16–18: Vö. Ov. Her. 10, 21–24. LOÓSZ, 721.
- 16, 1–2: Caussin *La corte santájának* címlapján: „I fiumi sono tributari al mare sino al ultima gocciola di aqua.” KOVÁCS S. I., 1987–88, 184.
- 19–20: Vö. Ov. Her. 10, 31–40. LOÓSZ, 721.
- 21: Errico, *Arianna*: „Squarcia in viso le guancie / Il vago petto offende / Per offendere insieme / Del infido amator l’empio ritratto.” Marino, *Arianna*: „Battesi il petto e / Theseo indarno chiama.” DERÉNYI, 240. Vö. Ov. Her. 10, 25–287. LOÓSZ, 722.
- 22: Marino, *Idilli favolosi III (Arianna)*: Miser, e chi m’há tolto / Il mio dolce compagno? / Lassa, perché quel bene, / C’Hespero mi concesse, / Lucifero mi fura. SZÉCHY, II, 45; SÁNTAY, 24; VÁRADY, 213. Azonban ők se értelmezik ezeket a sorokat: Hesperus (napnyugtakor) és Lucifer (napkeltekor) ugyanaz a csillag, az Esthajnalcsillag: azaz Vénusz, a szerelem. Ezt a Marinóra jellemző kifejtetlen point-t Zrínyi itt átveszi, máshol gyakran nem. Marino egyébként is szereti ezt a képet, ld. pl. *La Lira* II, 10: Bellezza caduca, 10: „Ció che nel sen di Flora / Vide fresco e ridente / Stamane in sul l’Aurora / Lucifero nascente, / Aridetto e languente / D’onor privo rimaso / Espero rivedra poi nell’Occaso.” Vagy az *Idilliumokban* felhasznált Siringában (a Sampogna kötetből): „Da che rischiara Bosforo / le notturne caligini / finch’allo spuntar d’Espero / s’offusca l’emisperio.” Hesperus és Lucifer azonosságáról a latin költészetben: Cat. 62. c., Ov. Met. 15, 186–191, Janus Pannonius, *Ad Somnum*, 61–62. A jezsuita Jacobus Masenius is említi az azonosságot retorikájában: *Palaestra eloquentiae ligatae*, Köln: Demen, 1682–1683, lib. 1., cap. 27., 126: „Veneris est, quae mane Lucifer, vesperi Hesperus nuncupatur”.
- 23: Errico, *Arianna*: „Poi disse: ahi Teseo, ahi Teseo / Tu con vele in un la fede hai sciolta / Perché l’aura ne porti, e fede, e vele.” DERÉNYI, 241.
- 27–30: Vö. Ov. Her. 10, 103–106. LOÓSZ, 723.



30–32: Vö. Ov. Her, 123–129. LOÓSZ, 723.

32: Errico, *Arianna*: „Ahi, fiero: in mezzo questi / Vanta, vanta spietato / La vittoria più degna [...] D’haver in erma arena, / In solitario lido, / Mezzo i notturni horrori / E schernita, e delusa, e abbandonata / Giovanetta donzella, / Semplice amante, e sola, / Ma, se di me, malvaggio, / Questa vittoria havesti, / Perché la vinta, ohime, teco non porti?” DERÉNYI, 241.

37: Errico, *Arianna*: „Faro, che co’l mio pianto / Sorga larga procella, / E con miei fieri gridi, / E con l’irati sguardi / Formero tuoni e lampi / De miei sospiri il vento / Gonfiera l’ampio mare...” DERÉNYI, 242.

### Fantasia poetica:

Széchy és nyomán Sántay Marino hatását is feltételezi: SÁNTAY, 26–27. Összefoglalóan: KOVÁCS S. I. 1985, 150–166. Tityrus szerepét Zrínyi minden bizonnyal azon hagyomány alapján ölthette magára, amely azonosította Vergiliust az első ekloga Tityrus pásztorával. KOVÁCS S. I. 1985, 156.

1: Petrarca egy latin költeménye. RIEDL, 1907.

2: Tasso, *Aminta*. RIEDL, 1907. Az *Amintához*: Verg. Georg. 3, 242–250.

3: Verg. Ecl. 1.

4: Marino, *Sospiri d’Ergasto*, 42–43; *La ninfa avara*, 193–207; vö. Tasso, *Aminta*, I, 127–136. IMRE, 24; KIRÁLY-KOVÁCS 1983, 166–167; KOVÁCS S. I. 1985, 161–164. Vö. SzV. XII, 51.

10: Vö. Balassi, *Szép magyar komédia*, act. 3. sc. 2: „s az keő esső sem nagyob [ellensége] az eretlen gimölcznek s az szaraz der sem az uy plantaknak” LUDÁNYI, 680. A jégeső és az éretlen potyogó gyümölcs képe Tassónál is előfordul a várfalról hulló mohamedánokra: Ger. lib. 11, 48, 5–8.

19, 5–6: Áspiskígyó süketségéről: Zsolt 58,5–6. HELLER, 1925, 38. Vö. *Id. II. 1*

20: *Aminta*, scena 1: „Quando io dirò, pentita, sospirando / Queste parole,.../ ... torneranno i fiumi / à le lor fonti, e i lupi fuggiranno / Da gli agni, e ‘l veltro le timide lepri / Amerà l’orso il mare, e ‘l delfin l’alpi.” VÁRADY, 214.

21: Vö. Ovidius *Metamorphosis*, IV, 361–367 (Salmacis és Hermaphorditus szerelme); Anguillara, *Metamorfosi d’Ovidio* IV. könyv: „E gli si scuote, e la discaccia, e spinge, Irato al fin, la prende per le chiome./ Come l’hedera intorno il tronco cinge,/ E con più rami s’avvicchia, e come /



Quel pesce il pescatore afferra, e stringe,/ Che da molti suoi più Polipo ha nome./ Cos'è lega ella il giovane con ambe / Le braccia, e con le mani, e con le gambe.” Vö. SzV. X, 45.

24: Marino, *La disputa amorosa* 593–600. Vö. Tasso, Ger. lib. 20, 136. BÁN, 1979, 23. KOVÁCS S.I., 1985, 164–165.

### A vadász és Echo:

A költeményt át- meg átszövik marinói utalások (ezekről ld. könyvem címlapképről szóló fejezetét, 110–134.) Sántay kapcsolatot tételez fel Marino egy echós verse (*Echo – Rime boscareccie*) és Zrínyi Echója közt, de semmiféle érzékelhető rokonság nincs köztük Echo személyétől eltekintve (SÁNTAY, 9). Az ekhós versek műfajáról, gazdag bibliográfiával ld. Johannes BOLTE, *Das Echo in Volksglaube und Dichtung*, Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 1935, 262–288. A versről összefoglalóan KOVÁCS S. I. 1985, 132–150.

1: Vö. Marino, *Rime amorose*, Echo: „voce ignuda e tronca” KOVÁCS S. I. 1985, 144.

4: Herkules oszlopait V. Károly használta emblémaként *Plus ultra* felirattal, melyet Zrínyi számos emblémáskönyvben láthatott: ezek közül neki is megvolt Girolamo Ruscelli *Le imprese illustrij* (Velence, 1584, 104), bátyjának, Péternek pedig Claude Paradin *Devises herod'que*-jának latin fordítása (*Symbola heroica*, Antwerpen, 1600, 30–33). Sámson Herkules két oszlopához hasonlóan szintén két oszlopot ragadott ki a palotából: Bírák 16, 29–30. Luigi Pulci *Morgantéjában* Rinaldo látja Herkules két oszlopát (25, 130).

### Orpheus keserve:

Marino *Orfeója*, 1. idillje a *Sampognában* a vers ihletadója. Sántay általánosságban Marino hatásáról beszél: SÁNTAY, 28–29.

1: Marino, *Orfeo*, 128–130. VÁRADY, 215.

6: Vö. Ov. Her. 20, 55; Fast., 2, 763; Met. 3, 422. VÁLI, 13.

9, 1–2 – 10: Marino, *Orfeo*, in *La Sampogna*, p. 11, 24–27. VÁRADY, 215–216. Vö. *Orpheus Plutónál* 5, 1–6.

21–22: Petrarca, 292. szonett (*Gli occhio di ch'io parlai*). KOVÁCS S. I. 1985, 217. Vö. Ov. Am. 1, 5, 20–22. VÁLI, 11.

Orpheus Plutónál:

Széchy veti össze először Marino *Orfeójával* (SZÉCHY, II, 49–55). Össze-  
zően: KOVÁCS S. I. 1985, 141, 213.

1, 1–9: Marino, *Orfeo*, 276–283. VÁRADY, 216; KOVÁCS S. I., 1985, 213.

2, 1–4: Marino, *Orfeo*, 284–287. VÁRADY, 216.

3, 1–3: Marino, *Orfeo*, 288–291. VÁRADY, 216.

4, 1–9: Marino, *Orfeo*, 292–295. VÁRADY, 216–217.

5, 1–6: Marino, *Orfeo*, 304–307. VÁRADY, 217. Vö. *Orpheus keserve*, 10.

Epigrammata:

Guido delle Colonne (de Columna) rendkívüli népszerű középkori, de később is sokszor kiadott prózai Trója-históriája (*Historia destructionis Troiae*) gyakran jelent meg úgy nyomtatásban, hogy a szöveg végén szerepelt Achilles és Hector verses epitáfiuma. Ezek közül Achillesé egyes szám első személyű. Kiadásukat ld. *Anthologia Latina*, ed. Riese, vol. 2, 97–98 (n. 630 és 631). Vö. még KOVÁCS S. I. 1985, 261–271. Zrínyi esetleg ismerhette Ausonius heroikus epitáfiumait (*Epitaphia heroum qui Troiano bello interfuerunt*), és a homéroszi hősökről készült görög epitáfiumok korabeli latin fordításait is, pl. *Homeri et Hesiodi Certamen, Matronis et aliorum Parodiae, Homericorum heroum epitaphia*, ford. Henricus STEPHANUS, Gulielmus CANTER, Paris: Stephanus, 1573, 138–166 (ugyanott az Ausonius-epitáfiumok is kiadva).

Atila:

*Vércatharaktákat karddal ároasztottam:* Az Atila okozta vérár a bibliai vízözön-  
nel áll párhuzamban: „et cataractae caeli aperti sunt et facta est pluvia  
super terram quadraginta diebus” (1Móz 7,11–12; Károli Gáspárnál: „és  
az ég csatornáit megnyilatkoznak, és esék az eső a földre negyven nap  
és negyven éjjel”). Kovács Sándor Iván szóban figyelmeztetett rá, hogy  
mikor Zrínyi az *Attila* epigrammában azt mondja, hogy „Uer  
katharaktákat árasztottam”, Lucanusra utalhat vissza, ám ebben köz-  
vetlen forrása Smetius *Verstana* lehetett (ZK 363). Smetius verstana  
abból áll, hogy az antik költészet összes szóelőfordulására metrikus szö-  
vegkörnyezetből hoz példát, és a cataracta szóra éppen Lucanustól idéz  
egy sort (10, 318). Ld. SMETIUS, Heinricus, *Prosodia*, 1633<sup>14</sup>,  
Francofurti, 80.

Szigeti Zrini Miklós:

*Mint Hector Trójának:* Rimay, Balassi-epicédium IV, 4.

*Úgy én Szigetvárnak / Erős őrzője voltam:* Defensor patriae, iuvenum fortissimus, Hector (*Epitaphium Hectoris*, Anth. Lat. ed. Riese, vol. 2., 98, n. 631)

Deli Vid Sarkovich: „Pelides ego sum..., / qui stravi totiens armis victricibus hostes, / inque fugam solus milia multa dedi.” (*Epitaphium Achillis*, Anth. Lat. ed. Riese, vol. 2., 97, n. 630)

Feszületre:

Összefoglalóan ld. KOVÁCS S. I. 1985, 222–238.

3, 4: Mt 27,38; Mk 15,27; Lk 23,32. HELLER, 1925, 31.

5, 3: Mt 22,48; Mk 15,36, Jn 19,29. HELLER, 1925, 31.

9, 3: Mt 27,37; Mk 15,26; Lk 23,38, Jn 19,19. HELLER, 1925, 31.

9, 4: Jel 1,8; 21,6; 22,13. HELLER, 1925, 34.

10: Vö. I. Idillium 17.

11, 3: az ember mint féreg: Zsolt 22,7; Ézsaiás 41,14. HELLER, 1925, 36.

12, 1: Zsolt 1,4. HELLER, 1925, 31.

13: Zsolt 115,1. HELLER, 1925, 15.

Peroratio:

Összefoglalóan ld. KOVÁCS S. I. 1985, 238–245. Alapja Ov. Met. 15, 871–879. VÁLI 68–69; LEHR, 972–975; MARÓT, 57. Horatius híres carmenjének hatása se zárható ki: Hor. C. III, 30. GREKSA, 152.

4: a penna helyett a szablya választásához párhuzam Vida egyik lírai verse: SZÖRÉNYI, 2004, 307–8. Ld. még KOVÁCS S. I., 1985, 328. Vö. Pázmány Miklós Zrínyiről írt versét: „Sem pennád szablyádnak élét ki nem vonja, / Sem pennádnak kardod orrát nem tompítja / Éles bölcs elemédet az egyik mutatja / Vitéz erkölcsedet az másik tanítja. / Fejér az veressel ugyanis megszépül, / Te benned mindkettő van az természettől” (*Gróf Pázmány Miklós könyvfeljegyzése gróf Zrínyi Miklós költőről*, Magyar Könyvszemle, 1882, 249).

Primauera alli amanti: Zrínyi *Adone*-kötetének hátsó kötéstábláján. KOVÁCS S. I. 1985, 25.

Io amo chi mi struge: Variáció Tommaso Costo egy madrigáljára a *Le otto giornate* című kötetben. KOVÁCS S. I. 1985, 353.

Una est et verax: NÉMETH 535–536, KOVÁCS S. I. 1986, 536–537.

Ennek a tréfa...: Verses bejegyzés Istvánffy Miklós történeti művében Karalicocius és Bánffy Bálint viadaláról. KOVÁCS S. I. 1985, 26.

Java szerencsének...: „Assai ben balla a chi la fortuna suona” KOVÁCS S. I. 1985, 276.

Hector ab it violatus vulnere nullo: KOVÁCS 1987–88, 182.

Az idő és hírnév: KOVÁCS S. I. 1985, 277–291.

Nem irom pennával: Vö. Peroratio, 4. KOVÁCS S. I. 1985, 328.

Befed ez a kék ég: Lucanus 7, 819 („Caelo tegitur qui non habet urnam”; KOVÁCS S. I. 1979, 74–111, KOVÁCS S. I. 1985, 280–286, 292.); Cic. *Tusc. disp.* 1, 104 („undique enim ad inferos tantundem est viae”) és Ps.-Seneca, *De remediis fortuitorum* III, 2; V, 5 („Undecunque ad inferos una via est”, „Notum est illud: Coelo tegitur qui non habet urnam”) Morus Tamás *Utópiájának* közvetítésével („... undique *ad superos*...”; Sir Thomas MORE, *Complete Works*, kiad. Edward SURTZ, J. H. HEXTER, New Haven, 1965, 50). Ld. KAPOSI 2012. Ebből származik – minden bizonnyal szintén Morus Tamás közvetítésével – Béza epigrammája: „Coelum si versus tendis, quocunque recedes / Hinc spacio coelum distat et inde pari.” Vö. Taurinus, *Stauromachia* III, 176: „Aethera nunc coelumque tegat, qui non habet urnam.” CSONKA, 1992, 164–167.

Elegia:

1–2: Ábrahám és Izsák története ld. 1Móz 18. HELLER, 1925, 9–10.

- 3: Rimay: *Az Ur engem sanyaríta...*, 1–2. KLANICZAY, 624; KOMLOVSZKI Tibor, *Rimay és a Balassi-hagyomány*, ItK 1982, 600; KOVÁCS S. I. 1985, 257–258.
- 5: Zsolt. 92,13–14. HELLER, 1925, 16.

Naigusche sesztoke...: Hor. C. 2, 10, 9–11 fordítása. KOVÁCS S. I. 1985, 297–304. Vö. Ger. lib. 7, 9.

## RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- ARANY = ARANY János, ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, = ARANY János  
*Összes művei*, 10. k., szerk. KERESZTURY Dezsőné, Bp. 1962, 330–439.
- EPhK = Egyetemes Philológiai Közlöny
- GREKSA = GREKSA Kázmér, *A Zrínyiász és viszonya Tasso-, Vergilius-, Homeros-  
és Istvánffyhoz*, Székesfehérvár, 1890.
- It = Irodalomtörténet
- ItK = Irodalomtörténeti Közlemények
- KazLev = *Kazinczy Ferenc levelezése*, közléteszi VÁCZY János, 1890-től.
- KLANICZAY = KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964<sup>2</sup>.
- KIRÁLY = KIRÁLY Erzsébet, *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem” olasz epikai  
modelljei*, Bp., 1989.
- KIRÁLY-KOVÁCS = KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, *„Adriai tenger-  
nek főnforgó hajjai”*, Bp., 1983.
- KOVÁCS S. I. 1985 = KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985.
- SZÉCHY = SZÉCHY Károly, *Zrínyi Miklós*, 5 kötet, Bp., 1895–1898. (Magyar  
Történelmi Életrajzok)
- SZÖRÉNYI = SZÖRÉNYI László, *A Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyó-  
mány*, = uő, *Hunok és jezsuiták*, Bp., 1993, 15–24.
- ZK = *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*, szerk. KLANICZAY Tibor,  
Bp., 1991.
- ZL = ZRÍNYI Miklós *Válogatott levelei*, kiad. BENE Sándor és HAUSNER  
Gábor, Bp., 1997.
- ZP = ZRÍNYI Miklós *Prózai munkái*, kiad. KULCSÁR Péter, Bp., 2004.
- ZR (NÉGYESY) = Gróf ZRÍNYI Miklós *Művei* I. kötet: Költői művek, Budapest,  
1914. (Kisfaludy Társaság Nemzeti Könyvtára XIV/1.)

## A PÁRHUZAMOK JEGYZÉKÉBEN HIVATKOZOTT IRODALOM

- ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, = ARANY János *Összes művei*, X. k., szerk. KERESZTURY Dezső és KERESZTURY Dezsőné, Bp., 1962, 330–439.
- ÁCS Pál, *Pázmány és Josephus Flavius*, in *Pázmány Péter és kora*, szerk. HARGITTAY Emil, Piliscsaba, 2001, 302–313.
- ÁCS Pál, *A „helyettes áldozat” allegóriái a Zrínyiász IX. énekében*, in *A magyar irodalom története*, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Budapest, Gondolat, 2007, 438–446.
- BALASSI Bálint *Összes művei I.* kiad. ECKHARDT Sándor, Budapest, 1951.
- Gyarmati BALASSI Bálint *Énekei*, szerk. KÖSZEGHY Péter és SZABÓ Géza, Budapest, 1986.
- BÁN Imre, *Klaniczay Tibor: Zrínyi Miklós (recenzió)*, ItK 58, 1954, 353–359.
- BÁN Imre, *Adalékok Balassi-versértelmezésekhez*, *Studia Litteraria* 17, 1979, 17–24.
- BARTAL Antal, *Találkozások a classicus és modern költészetben*, EPhK 18, 1894, 625–656.
- BAYERLE, Gustav, *Pashas, Begs and Effendis, A historical dictionary of titles and other terms in the Ottoman empire*, Isztambul, 1997.
- BENE Sándor, *A hír és közvélemény koncepciójának formálódása Zrínyi Miklós műveiben*, ItK 100, 1996, 369–394.
- BENE Sándor, *Theatrum politicum*, Debrecen, 1999.
- BORIÁN Elréd, *Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében*, Pannonhalma, 2004.
- BORZSÁK István, *A magyar Horatius*, in FALUS Róbert, *Horatius*, Bp., 1958.
- BORZSÁK István, *„Adriai tengernek Syrenaia”*, It 46, 1959, 482–485.
- BORZSÁK István, *Zrínyi forrásaihoz*, ItK 68, 1964, 209–215.
- BUZÁSI Enikő, *Zrínyi és a késő reneszánsz vitézi allegória, A szigetvári hős festett apotheosisa*, in *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*, szerk. GALAVICS Géza, HERNER János, KESERŰ Bálint, Szeged, 1990, 431–442.
- CLAUSER Mihály, *A Zrínyiász sorsa (1651–1859)*, Budapest, 1934.
- CSEHY Zoltán, *Arkádikus álom és kulturális emlékezet (Adalékok Vergilius II. eklogájának utóéletéhez)*, in *Parnassus biceps: kötetkompozíciós eljárások és olvasási stratégiák a humanista, neolatin és a régi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 220–232.
- CSENGERY János, *Vergilius a magyar költészetben*, Bp., 1931.
- CSERÉP József, *Zrínyiásznak Tasso és Vergil megvilágításában*, Figyelő 26, 1889; 27,



1889. A Figyelő 27., utolsó kötetében is folytatódik, szemben a bibliográfiai kézikönyv utalásával!
- CSONKA Ferenc, *A Stauromachia utóélete a magyar irodalomban*, in *Klaniczay-émlékkönyv*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 1994, 143–167.
- DEMÉNY István Pál, *A magyar hősi epika*, Kolozsvár, 1994.
- DERÉNYI Mária, *A Zrínyiász Alderánja*, EPhK 64, 1940, 235–242.
- DÖMÖTÖR Ákos, *A magyar protestáns exemplumok katalógusa*, Bp., 1992.
- ÉCSY Ö. István, *Sziget vára és Zrínyi a magyarországi latin költészetben*, Kaposvár, 1935. (Csurgói Könyvtár 1. kötet)
- FARKAS József, *A biblia hatása a Zrínyiászcra*, Magyar Zsidó Szemle 12, 1895, 418–426.
- Amedeo di FRANCESCO, *Concezione etica e modelli epici italiani nell'Assedio di Sziget di Miklos Zrinyi*, in *Venezia ed Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, a cura di Vittore BRANCA, Firenze, Olschki, 1979, 351–370. (= *Ungheria letteraria: un viaggio nella intertestualità danubiana*, Napoli, 2004, 221–240.)
- GIRARDI, Maria Teresa, *Tasso e la nuova 'Gerusalemme'*, Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio', Napoli, 2002.
- GONDÁR Flóra, VARGA Viktor, *A Szigeti veszedelem belső ellentmondásai*, ELTE BTK MIKI, szemináriumi dolgozat, 2011.
- GÖMÖRI György, *Az 1566-os év és Zrínyi Miklós Paul Melissus költészetében*, in *Kulturánk követői a régi Európában*, Budapest, Editio Princeps, 2009, 17–22.
- GREKSA Kázmér, *A Zrínyiász és viszonya Tasso-, Vergilius-, Homeros- és Istvánffyhoz*, Székesfehérvár, 1890.
- HAJNAL Márton, *Karnarutic és a Zrínyiász*, EPhK 29, 1905. Klny. is. 48.
- HANKISS János, *Zrínyi Miklós az opera bölcsőjénél*, ItK 60, 1956, 311–318.
- HELLER Bernát, *Zrínyi Miklós a költő. A Szigeti veszedelem biblikus ihlete*, Múlt és Jövő 8, 1918, 262–264.
- HELLER Bernát, *A biblia a költő Zrínyi Miklós műveiben*, Budapest, 1925.
- IMRE Sándor, *Az olasz költészet hatása a magyarra*, (1878), in uő, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1897, II, 3–147.
- JUNG Károly, *Zrínyi-hagyományok a Balkánon. Vázlatos alkalmi áttekintés*, in *Elbeszélés és éneklés. Újabb magyar és egybevető magyar folklorisztikai tanulmányok*, Újvidék, Forum, 2004, 179–189.
- KARDOS Tibor, *A költő Zrínyi a XVII. század világában*, = ItK 42, 1932, 153–163, 261–273 és uő, *Élő humanizmus*, Bp., 1972, 471–505 (a lábjegyzetek elhagyásával).
- KAPOSI Krisztina, *Zrínyi-paratextusok*, ELTE BTK TDK-dolgozat, Budapest, 2012.
- KARENOVICS, *Zrínyi Miklós, a szigeti hős költészetünkben*, Budapest, 1905.
- KATHONA Géza, *Károlyi Gáspár történelmi világképe. Tanulmány a magyar protestáns reformatori apokalyptika köréből*, Debrecen, 1943.

- KAZINCZY Ferenc, *Kazinczy Zrínyi-jegyzetei*, (bev., szerk. KISS Farkas Gábor, kiad. BÉKÉSI Gábor, SVÁB Antal), Széphalom 10 (1999), 255–288.
- KIRÁLY Erzsébet, *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Bp., 1989.
- KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, *Arany János Tasso-kötetének margójegyzetei*, in „*Adriai tengernek fönnforgó hajjai*”, Bp., 1983, 59–79, 239–261.
- KIRÁLY Erzsébet – KOVÁCS Sándor Iván, *Zrínyi római útikönyve*, in „*Adriai tengernek fönnforgó hajjai*”, Bp., 1983, 15–33, 215–231.
- KIRÁLY György, *Doktori értekezések 1915-ben*, ItK 26, 1916, 250–253. (SÁNTAY 1915 recenziója)
- KIRÁLY György, *A trójai háború régi szépirodalmunkban*, ItK 27, 1917, 1–23, 129–150.
- KISS Farkas Gábor, *Zrínyi és Boissardus*, Irodalomismeret 6, 1995, 33–39.
- KISS Farkas Gábor, *Zrínyi Lucanus-olvasata*, ItK 102, 1998, 411–421.
- KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1964<sup>2</sup>.
- KOVÁCS Sándor Iván, *Zrínyi-tanulmányok*, Bp., 1979.
- KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985.
- KOVÁCS Sándor Iván, *A Zrínyi-epigrammák szövegközléséhez és az „Una est...” új fordításához*, ItK 90, 1986, 536–537.
- KOVÁCS Sándor Iván, „*Mert szerencse vigasztal*”, ItK, 91–92, 1987–88, 179–184.
- KOVÁCS Sándor Iván, „*Ha mit az én magyar verseim tehetnek*”, *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában*, It, 79, 1998, 181–209.
- KOVÁCS Sándor Iván, *Hurik és angyalok – Pázmány és Zrínyi mennyországai (I.), Pázmány Péter és kora*, szerk. HARGITTAY Emil, Piliscsaba, 2001, 314–321.
- KOVÁCS Sándor Iván, *Az író Zrínyi Miklós*, Budapest, Akadémiai, 2006.
- LACZHÁZI Gyula, „*Mellyet Isten lölke elmémbe befuja*”: *Az isteni inspiráció Zrínyi Szigeti veszedelmében*, It 87, 2006, 565–577.
- LEHR Albert, *Adalék Zrínyi „Szigeti veszedelmé”-nek forrásaihoz*, EPhK, 15, 1891, 972–975.
- LOÓSZ István, *Arianna sírása*, EPhK, 16, 1892, 717–724.
- LŐKÖS István, *Zrínyi eposzáinak horvát epikai előzményei*, Debrecen, 1997.
- LŐKÖS István, *Recepcija Karnarutića u mađarskoj književnosti*, Croatica et Slavica Iadertina 1, 2005, 165–194.
- LUDÁNYI Mária, *Balassi Szép magyar komédiájának közvetlen hatása a hazai udvari dráma fejlődésére*, ItK 80, 1976, 676–681.
- MARÓT Károly, „*Adriai tengernek Syrenaia Groff Zrini Miklos*”, ItK 60, 1956 (a), 475–7.
- MARÓT Károly, *Kik voltak a Múzsák?*, MTA I. Osztályának Közleményei 8, 1956 (b), 85–127.
- MARÓT Károly, *Ovidius, a mindenki költője*, MTA I. Osztályának Közleményei 12, 1958, 51–64.

- MÁLLY Ferenc, *A Szigeti veszedelem forrásaihoz*, EPhK 59, 1935, 294–296.
- MELCZER Tibor, *Barokk képalpítás a Szigeti veszedelem második énekében*, = *Régi magyar vers*, szerk. KOMLOVSZKI Tibor, Bp., Akadémiai, 1979, 291–319.
- Mémoires d'un Janissaire Polonais*, trad. Th. D'OKSZA, notes de Dr. DETHIER, Monumenta Hungariae Historica, Scriptores XXII (XXIII), 2, 251–392.
- NAGY Levente, *Zrínyi és Erdély: a költő Zrínyi Miklós irodalmi és politikai kapcsolatai Erdéllyel*, Budapest, 2003.
- NAGY Levente, *Retorika és nemzeti martírológia a XVII. századi magyar eposzokban*, in *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*, szerk. BITSKEY István, OLÁH Szabolcs, Debrecen, 2004, 316–329.
- NÉMETH Béla, *Zrínyi Miklós epigrammájának szövegéhez és magyar fordításához*, ItK, 90, 1986, 535–536.
- NOVALIĆ, Đuro, *Mađarska i hrvatska 'Zrinijada'*, Zagreb, 1967.
- ŐZE Sándor, „Bűneiért bünteti Isten a magyar népet”: egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján, Bp., 1991.
- PAFKÓ Tamás, *A bibliai parafrázis rétegei a Szigeti veszedelemben és az Elvesztett Paradicsomban*, Budapest, ELTE BTK MIKI-szakdolgozat, 2009.
- RIEDL Frigyes, *A magyar irodalom története a XVII. században*, könyvnyomatos egyetemi előadás, Bp., 1907.
- SÁNTAY Mária, *Zrínyi és Marino*, Budapest, 1915.
- SIMAI Ödön, *A Szigeti veszedelem első költői feldolgozása*, EPhK 27, 1903, 127–145. (Schesaeus)
- SIMON Gyula, *Mérges Morgona – Ariosto 'Cinque Cantija' és Zrínyi*, Zrínyi Dolgozatok 5, 1988, 17–24.
- SZÉCHY Károly, *Zrínyi Miklós*, 5 kötet, Bp., 1895–1898.
- SZÖRÉNYI László, *A Szigeti veszedelem és az európai epikus hagyomány*, = uő, *Hunok és jezsuiták*, Bp., 1993, 15–24. (1979)
- SZÖRÉNYI László, *Panegyricus és eposz, Zrínyi és Cortesius*, = uő, *Hunok és jezsuiták*, Bp., 1993, 25–33. (1988–89)
- SZÖRÉNYI László, *Zrínyi és Vida, avagy a neolatin vergiliusi eposzmodell*, in *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*, szerk. BITSKEY István és OLÁH Szabolcs, Debrecen, 2004, 297–315.
- SZÖRÉNYI László, *Dédátya: Szigeti Zrínyi Miklós ábrázolásának dantei apparátusa a Szigeti veszedelemben*, ItK 113, 2009, 379–384. (= id., *Önfiloszhattyyú: irodalomtörténeti rejtélyek*, 2010, 77–84.)
- SZÖRÉNYI László, „mind a magyar, mind horvát” – Zrínyi Miklós haza fogalma, in „Ez világ, mint egy kert...”: tanulmányok Galavics Géza tiszteletére, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010, 405–413.

*Bibliográfia a párhuzamok jegyzékéhez*

- SZŰCS István, *Zrínyi és Faludi idylljeinek viszonya Vergiliuséihoz*, A máramaroszigeti római katolikus alгимnázium értesítője, 1896/97, 3–28.
- THURY József, *A Zrínyiász*, ItK 4, 1894, 129–149, 257–298, 385–411.
- TOLNAI Vilmos, *Zrínyi Miklós és Petronius Arbiter*, EphK 27, 1903, 189–90.
- TOLNAI Vilmos, *Adalék a Zrínyiász forrásaihoz*, EphK 32, 1908, 646–648.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *A török ifjú éneke a Szigeti veszedelemben*, Filológiai Közlöny, 1968, 546–562.
- TÜSKÉS Gábor, *A szigetvári és a költő Zrínyi Miklós képi ábrázolásai*, in *A Zrínyiek a magyar és a horvát történetében*, szerk. BENE Sándor, HAUSNER Gábor, Budapest, Zrínyi, 2007, 219–268.
- TÜSKÉS Gábor, *A költő és hadvezér Zrínyi Miklós ikonográfiája a 17. században*, in *Aranyozás: tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, Budapest, rec.iti, 2009, 18–25.
- VÁLI, Ludovicus T., *De poeticis locis qui congruunt in operibus P. Ovidii Nasonis et Nicolai Zrínyi*, Cassoviae, 1898.
- VÁRADY, Emerico, *La letteratura italiana e sua influenza in Ungheria*, v. I., Roma, 1934.
- WALDAPFEL János, *A Zrínyiász XII. és a Toldi IV. éneke*, ItK 12, 1902, 62–64.

## SUMMARY

In my study, I examined the technique of imitation in the major epic poem of Nicholas Zrínyi. On one hand, my aim was to summarise the results of earlier research, which comprises already 200 years of specialised scholarship in this field, and thus, I intended to facilitate further inquiries. On the other hand, I described the technical process of imitation based on contemporary theoretical treatises (Bartolomeo Ricci, Joannes Sambucus, Johann Sturm, Giambattista Marino, among others). I tried to focus on the rhetorical aspect of imitation and its textual changes instead of asserting any hypothetical authorial intention, allowing it only there, where contemporary rhetoric practice presupposes it, in the field of the *aemulatio*. I used to examples from the epic poem to illustrate the techniques described by Renaissance literary theoreticians (imitation *a simili/a contrario*, universal vs. particular imitation, transposition: addition, detractio, immutatio, copiousness, brevity). My investigations showed, that the major target of Zrínyi's *aemulatio* was the *Gerusalemme liberata* of Torquato Tasso, and he 'competed' with Vergil in only one substantial part of the poem. Beyond them, Lodovico Ariosto and Giambattista Marino belonged to the canon of writers, whom he imitated both in larger scenes (*res*) and in diction (*verba/ornatus*). The special imitative technique of 'dédoublement', typical for epic poems, could be discovered in a few instances, as well. I used the label 'imagination' to those parts where essential deviation from the imitated pattern could be discovered, and a motive developed into a greater, symbol-like row of comparisons, which became independent from the epic predecessors. The full-grown imitative techniques of Zrínyi required comparison with earlier Hungarian poets, therefore I examined the Petrarchist poetic strategies of Bálint Balassi, the most significant Hungarian poet of the 16th century. I departed from this central theme of imitation into several directions, examining Zrínyi's relation to the Marinist epic tradition of the 17th century, his possible use of a commonplace-book and the importance of the commonplace tradition in reading and interpreting epic poems, the influence of Lucan and the Stoic fate upon his epic writing, and I analysed the iconography of the title page of the volume as an important memory of Baroque imagination and emblematicism, built from imitated elements but moulded into a unique image.

## NÉVMUTATÓ\*

Abdenago 149  
Abriani, Paolo 192  
Accetto, Torquato 55  
Achillini, Claudio 48, 141  
Acteon 60  
Adamik Tamás 35  
Addison, Joseph 10, 71  
Adonisz (Adone, személynévként) 157, 160-3, 178  
Adonisz 47, 60  
Adrasto 148  
Aeneas 27, 43-4, 49, 53, 60, 62-3, 69-70, 78, 80-81, 171  
Aeolus 162  
Aetolus 157  
Agamemnón 78  
Agricola, Rudolf 135-8, 150  
Agrippa von Nettesheim, Henricus Cornelius 175  
Aguirre, J. M. 94  
Aguzzi Barbagli, Danilo 129  
Aiszkhülosz 159  
Akhillész 53, 64-65, 67, 76, 157  
Aladin 64, 69, 78  
Alamanni, Luigi 93-94  
Alberti 30  
Albrecht, Michael von 193  
Alceste 171  
Alciato, Andrea 111, 131  
Alcina 160  
Alcuin 36  
Alderán 55, 67, 144, 155, 165, 174-6, 183  
Alecto (Aletto) 167, 176, 197  
Alemannus, Hermannus 32  
Alessio 169

\* A könyv 7-203. oldalához. A mitológiai alakok és epikus hősök, ha magyar és idegen nyelven is előfordulnak, magyar nevükön szerepelnek.

Alete 54-6, 146-8  
Alewyn, Richard 17  
Alexander Magnus ld. Nagy Sándor  
Allacci, Leone 160  
Allah 74  
Alszeghy Zsolt 155  
Altamoro 62, 67  
Amirassen 167  
Ammirato, Scipione 139  
Amore, ld. Amor  
Amphion 143  
Amurát 169  
Anchises 28  
Andromakhé 16  
Angelica 78, 128  
Angelini, Maria Teresa 86, 94  
Angerianus, Hieronymus 91, 93, 95, 102, 108  
Angyal Endre 155  
Anna 43  
Antaios 121  
Antonius 35  
Apáczai Csere János 127, 191  
Apolló 157  
Apollóniosz Rhodiosz 185  
Apuleius 25  
Aquilano, Serafino 29  
Aquinoi Szt. Tamás 127, 169  
Arany János 7, 8, 11-2, 14-5, 54, 62, 64, 66-8, 72, 75, 78, 144, 146, 148, 156, 197  
Araspe 169  
Arcas 157  
Argante 54-7, 64-7, 69, 77-9, 146-8, 167, 189  
Argillano 63, 66-67  
Ariadino 63  
Arianna 140, 159, 176-7, 179, 184  
Ariosto, Lodovico 7, 10, 26, 31, 48, 59, 62, 72, 75-6, 79, 93, 128, 144, 146, 157-8, 164, 172, 194  
Arisztotelész 15, 18, 20, 32, 179, 189  
Armillo 172  
Armida 160, 172, 177



Arszlán 196  
Artúr király 15  
Ascanius 70, 78  
Ascelto 172  
Ascham, Roger 52  
Astraea 201  
Atanagi, Diogini 95  
Attila 168, 173, 188  
Attis 100  
Auerbach, Erich 35  
Augustus 80  
Avienus 189  
Avisa 168  
Avogaro, Birago 124  
Ax, Wolfram 52  
Ábrahám 131  
Ács Pál 8  
Ádám (bibliai) 127, 140  
Ágoston, Szt. 34, 164  
Álamos, Baltasar 149  
Ámor (Amore) 51. 94, 161  
Bacchus 31  
Bacon, Francis 150, 202  
Badankovics 66-7  
Baglioni, Tommaso 110, 133  
Baksai Sándor 189  
Balassi Bálint 7, 26, 54, 67, 84-6, 88-91, 93-94, 96- 98, 100-102, 117  
Baldacci, Luigi 85  
Baldwin, T. S. 52  
Balli, Fabio 174  
Barbaro, Ermolao 29  
Barbirianus, Iacobus 136  
Barlay Ö. Szabolcs 95  
Barletio, Martino 169  
Barocchi, Paola 47  
Bart István 123  
Bartal Antal 51  
Barthes, Roland 22, 28, 33  
Bartók István 39, 52  
Bartoli, Daniello 19

Basile, Bruno 48, 154  
Batrano 172  
Batteux, Charles 10  
Batthyány Boldizsár 94  
Bauer, Barbara 35  
Bayer Alice 196  
Bán Imre 23, 29, 48, 85-6, 143, 163, 188  
Bárczi Ildikó 8  
Beil, U. J 16  
Belényesi Gergely 51  
Belleau, Rémy 98  
Belloni, Antonio 155  
Belloni, Gino 87-88  
Bellori, Giovanni Pietro 13-4  
Belzebub 167  
Bembo, Pietro 157  
Bembo, Torquato 28-30, 39, 85-9, 91-2, 94  
Bene Sándor 8, 124, 139, 174, 182  
Bene, Giulio del 32  
Beni, Paolo 61-2  
Beniczky Péter 141  
Benits Péter 73  
Benjamin, Walter 24  
Benke Gábor 86  
Bereniké 27  
Berger, Elias 170-1  
Bernegger, Matthias 191  
Berni, Francesco 158  
Beroaldo, Filippo 29  
Berry, Lloyd E. 97  
Bessana 174, 177, 183  
Beyerlinck, Laurentius 124, 138, 153  
Bidermann, Jakob 152  
Biel, Gabriel 66  
Bisello, Linda 150  
Bitskey István 175  
Blackmore, Richard 15  
Blair, Ann 138  
Blair, Hugo 10  
Bleda 172

Blissett, William 194  
Bloom, Harold 22, 24-5  
Boccaccio 125  
Boccalini, Traiano 88  
Bocchi, Francesco 30  
Bodin, Jean 139  
Boiardo, Matteo Maria 77, 93, 128, 158  
Bolgar, Robert R. 136, 138, 191  
Bolonyai Gábor 31  
Bonaventura 66  
Bonner, S. F. 193  
Borbála 78  
Boreász 162  
Borghini, Vincenzo 29, 47, 48  
Borián Elréd 179  
Bornemissza Péter 102, 107  
Borsetto, Luciana 192  
Borzelli, Angello 120  
Borzák István 124, 128, 131, 196  
Bosch, Hieronymus 124  
Bosco, Gabriella 179  
Botticelli, Sandro 125  
Bracciolini, Francesco 156, 167, 170-2, 177-8  
Bracciolini, Poggio 29  
Bradamante 145  
Brahmer, Mieczysław 92  
Branca, Vittore 58, 85, 156  
Brébeuf, Georges de 192, 196  
Briareus 161  
Briggs, William Dinsmore 97  
Briszéisz 76  
Brockes, Barthold Heinrich 165  
Brovia, Romana 87  
Bruck, Jacobus a 122  
Bruegel, Pieter 77  
Bruno, Gabriele 87  
Bruto, Giovanni Michele 90  
Bucher, Germain Colin 97  
Buck, August 20  
Bucsay Mihály 51

Budé, Guillaume 138  
Bujaság/Luxuria 125  
Bundy, Murray Wright 15  
Burrow, Colin 26, 81  
Busbequius, Augerius 190  
Bush, Douglas 141  
Caelia 97  
Caesar, Julius 71, 185, 187, 194-6, 202  
Cagnoli, Belmonte 82. 145-6, 156, 167, 169, 172-3, 177  
Calcagnini, Celio 40-41  
Caliban 71  
Calpurnius Siculus 186  
Camerarius, Georg 111  
Camões, Luis de 97  
Cangiassi, Luca 173  
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 13-4  
Carlo 177  
Carron, Jean-Calude 28  
Cartari, Vincenzo 125  
Casa, Cristophoro della 110, 133  
Casals, Marie Noëlle 179  
Casoni, Guido 20, 71  
Castagna, Luigi 185  
Castalvetto, Lodovico 18, 32, 39, 89, 128  
Castello, Bernardo 125  
Castiglione 29, 91  
Castillo, Hernando del 94  
Catilina, Lucius Sergius 49  
Cato Uticensis 194  
Catullus, Gaius Valerius 27, 41-2, 100  
Cave, Terence 101, 138  
Celano, Livio 97  
Celtis, Konrad 31  
Cennerné Wilhelmb Gizella 111  
Centone, Girolamo 87  
Cepido 177  
Chapelain, Jean 18-9, 62, 164, 166, 178, 181  
Chapman, George 26, 141, 193  
Chaulmer, Charles 193  
Cherchi, Paolo 142, 154, 163

Chiabrera, Gabriello 156, 172  
Chirón 19  
Ciampoli, Giovanni 19  
Cian, Vittorio 87  
Cibo, Vittoria 120  
Cicero, Marcus Tullius 23-24, 29-30, 34, 37, 41, 47, 54, 135  
Cinzio, Giraldo 32  
Ciotti, Giovanni Battista 120  
Cizek, Alexandru N. 34, 52  
Claudianus, Claudius 29, 152, 189  
Clauser Mihály 10  
Clizia 163  
Clorinda 50, 78, 79, 167  
Cloris 119  
Clusius, Carolus 88, 89  
Coleridge, Samuel Taylor 15  
Colombo, Angelo 166  
Colonna, Vittoria 88  
Comanini, Gregorio 19  
Comenius, Johann Amos 131  
Compagnon, Antoine 22-4, 33  
Comparetti, Domenico 34  
Constantinus 91  
Contarino, Rosario 174  
Conte, Gian Biagio 26-7  
Corneille, Pierre 193-4  
Corradini, Marco 20, 72  
Corsaro, Antonio 95  
Cortesi, Paolo 29, 30, 39  
Cortesius, Alexander 167  
Cosimo, III. nagyherceg 111  
Costantini, Claudio 111, 124  
Costanzo, Mario 49  
Cremonini, Cesare 178  
Crevatin, Giuliana 185  
Croce, Franco 160, 164  
Cromwell, Oliver 194  
Cropper, Elizabeth 165  
Cumilla 43, 47, 49, 50, 69, 78, 160, 178  
Cupido 44, 159, 161

Curio 196  
Curtius, Ernst Robert 98, 119, 185  
Cygne, Martin du 48-9  
Cynthia 94  
Cytowska, Maria 193  
Császár Zoltán 189  
Csengery János 12  
Csepregi Turkovics Ferenc 130  
Cserei Pál 62-3, 68  
Cserép József 51, 78  
Csokonai Vitéz Mihály 14  
Csonka Ferenc 189, 195  
Csörsz Rumen István 94  
D'Amboise, Michel 96  
D'Aubigné, Agrippa 181, 193  
D'Este, Alfonso II. 41  
D'Este, Francesco 192  
Daedalus 77  
Dafné (Daphnis) 42, 142  
Daly, Peter M. 113, 116-7  
Dandó Ferenc 82  
Dandolo, Enrico 169, 173  
Daniel, Samuel 193  
Daniello, Bernardo 88, 89  
Dante Alighieri 23, 28, 29, 39, 122, 157, 191  
Dauvois-Lavialle, Nathalie 99  
Dániel próféta 149  
Dávid király 130-1, 149, 166  
Dávidházi Péter 12  
Deli Vid 44-6, 54, 64-7, 72, 78, 81, 144, 148-9, 167  
Delimán 160-1, 178  
Delimán 45, 49- 51, 66, 69  
Della Casa, Giovanni 91  
Della Terza, Dante 20, 98  
Demirhám 44-6, 54-7, 64-5, 67, 72, 144, 146-9, 167, 174  
Denores, Giason 32  
Derényi (Drasenovich) Mária 7, 155, 174  
Dernschwam János 90  
Descartes, René 16, 179  
Desportes, Philippe 97

Dido 27, 41, 43, 49, 53, 78, 159  
Dieckmann, H. 14  
Dimler, G. Richard 116-7  
Diomédész 77  
Dionisotti, Carlo 87  
Dionysius Areopagita 170  
Discordia 57  
Dolce Lodovico 32  
Donatus, Aelius 135  
Donatus, Alexander 49, 53, 61, 83  
Donne, John 159  
Doria, Andrea 56  
Doria, Carlo 120  
Dózsa György 193  
Döbrentei Gábor 10-11  
Dörrie, Heinrich 191  
Drances 69  
Drayton, Michael 193  
Drescher Pál 112-3  
Drexel, Jeremias 111, 115, 138, 152, 154  
Drury, Elizabeth 159  
Du Bellay, Joachim 25-6, 42, 49, 91, 95, 97  
Dubois, Page 172  
Duckworth, Georg E. 80  
Dunlop, Geoffrey A. 97  
Ebreo, Leone 91  
Eckhardt Sándor 51, 64, 85-6, 93, 98, 101-102  
Elisa 171  
Elze, Martin 66  
Embrullah 66, 67  
Enceladus 147, 202  
Engels, Johannes 52  
Enyedi György 75, 93  
Enyvvári Jenő 113  
Epikurosz 200  
Erasmus, Rotterdami 14, 22, 25, 29-30, 41-2, 118, 135-8, 141, 150  
Erato 174  
Ercilla y Zúñiga, Alonso de 193  
Erffens, Servatius 114  
Ergasto 58, 142-3



Erminia 50, 78  
Errico, Scipione 140, 147, 155, 156, 173-8, 183-4  
Erythraeus, Valentin 52  
Eson 169, 177  
Eszterházy Júlia Anna 117-8  
Eupomposz 13  
Euripidész 159  
Eurus 162  
Euryalus 7-9, 80, 81, 82, 94, 157, 171  
Éva (bibliai) 127  
Faciotti, Giulllelmo 49  
Fairfax, Edwadr 26  
Falsirena 160  
Falvay Dávid 7  
Faral, Edmond 36  
Farkas Gábor Farkas 139  
Farkasich Péter 58  
Farnabius, Thomas 186-7  
Farnese, Orazio 113  
Farron, Steven 80  
Fáti 43  
Favaro, Antonio 169  
Favereau, Jacques 19  
Favoni, Giuseppe 63  
Fedi, Roberto 96  
Ferdinánd, III. császár 116  
Ferenczi Zoltán 84, 86, 190-1  
Ferreira, Antonio 97  
Ficino, Marsilio 31, 93  
Filelfo, Francesco 87, 89  
Fileno 157  
Filindo 177-8  
Fischli, Walter 192  
Fletcher, Giles 97  
Flóra 94, 160  
Fodor Pál 56  
Folastro 171  
Foltran, Daniela 174  
Fontenelle 14  
Forgách Ádám 139

Forster, Leonard 96  
Fortuna 168-9, 177, 179, 195, 199  
Fortuna 56, 118  
Fortunatianus, Consultus 35  
Föcking, Marc 121, 130  
Fraknói Vilmos 117  
Francesco, Amadeo di, 58, 75, 156  
Fränkel, Eduard 191  
Frare, Pierantonio 20  
Fráter István 141  
Fresnaye, Vauquelin de 97  
Freytag, Adam 114  
Friedrich, Wolf-Hartmut 201  
Fucilla, Joseph G. 97  
Fuhrmann, Manfred 40  
Fumaroli, Marc 14, 52, 115, 126  
Furor 57  
G. Etényi Nóra 110  
Gábríel arkangyal 140, 166, 176, 197-8  
Gaiseric király 168  
Gaisser, Julia Haig 98  
Galavics Géza 111, 127, 129  
Galilei, Galileo 169, 174  
Gallus 164  
Gamberti, Domenico 192  
Ganümedész 67  
Gautier, Théophile 155  
Gellius 98  
Gellius, Aulus 38, 135  
Gentile, Scipione 63, 64, 66, 129, 179  
Gerézdi Rabán 86  
Gersamo 171  
Gesualdo, Andrea 88, 89  
Giannotti, Donato 139  
Gibson, Roy 27  
Gigliucci, Roberto 154  
Giolito de Ferrari, Gabriele 88, 95  
Giovio, Paolo 118  
Girardi, Maria Teresia 170  
Gismunda 93

Gisquardus 93  
Giuseppe d'Arpino 13  
Glükón 13  
Godman, Peter 27  
Goffredo 44, 55, 57, 60, 62, 66, 67, 81, 128-9, 146, 158, 180, 197-8  
Gogo 48  
Goldberg, Jonathan 159  
Goldmann, Lucien 179  
Gombrich, Ernst H. 125  
Goyet, Francis 17  
Góliát (bibliai) 131, 148-9  
Góngora Y Argote, Luis de 119, 121  
Gracián, Baltasar 18-19, 119  
Graf, Arturo 158  
Grafton, Anthony 136, 138  
Gramond, Gabriel Barthélemy de 139  
Graziani, Françoise 164  
Green, Otis H. 94  
Greene, Thomas M. 23-27  
Gregory, Tobias 156  
Greksa Kázmér 7, 49, 54, 57, 59, 64, 69, 70, 146, 148  
Grotius, Hugo 139, 150, 186-8, 194  
Groto, Luigi 97  
Gualtieri 82  
Guarini, Battista 139, 157  
Guarino Veronese 38, 48, 136  
Guarino, Battista 38  
Guastavini, Giulio 48, 63, 129  
Guelfo 158  
Guérault, Guillaume 97  
Guevara, Antonio 139  
Gundolf, Friedrich 191  
Gyöngyösi István 116, 161  
Haase, Wolfgang 59  
Hajdu Péter 31  
Hajnal Márton 58, 70, 74  
Hajnal Mátyás 115-6  
Hajnóczy József 120  
Halone 173  
Halul bék 54, 55, 56, 146-7

Hammond, Susan Lewis 92  
Harington, Sir John 26  
Hausner Gábor 139, 182  
Hazret Ali 165  
Heckscher, William F. 116  
Heidegger, Martin 25  
Heinze, Richard 77  
Hektór 64, 81, 157  
Heléna 30, 39, 50  
Heléna, Szt.171  
Heller Bernát 131  
Heller, Wendy 178  
Hellopoeus Bálint, Szikszai 195  
Hempfer, Klaus W. 91  
Henkel, Arthur 115, 192  
Hepp, Noémi 59  
Héraklion 172  
Hérakliosz császár 170-2  
Herczeg Gyula 85, 86  
Herennius 34, 37  
Herinta 172  
Herkules 12, 42, 118, 119, 120, 121  
Hermész 181  
Herrico, Scipione 93  
Hesperus 159-160  
Heurgon, Jacques 68  
Heydenreich, Titus 121  
Hésziodosz 53, 59  
Hidraus 171  
Himmelreich, Georg 90  
Hinds, Stephen 27  
Hirdt, Willi 96, 165  
Hirschmann, Albert O. 199  
Hoffmann Pál 122  
Holl Béla 115  
Homérosz 11, 14-5, 26, 38, 46, 49, 53, 57-62, 64, 65, 71, 77-8, 88, 128, 130, 138, 140, 146, 157, 162, 172, 174, 179, 185, 188, 191, 197  
Horatius, Quintus Flaccus 17, 53, 59, 68, 189  
Horn Ildikó 110  
Horn, Hans-Jürgen 118

Horsfall, Nicholas 80  
Horváth Iván 8, 84, 86, 90, 94  
Hotspur 71  
Hoyo, Arturo del 119  
Höpel, Ingrid 111  
Hugo, Hermann 152  
Huneric 168  
Husserl, Edmund 113  
Hutton, James 96-7  
Ibrahim bég 62-3, 67-9  
Igazság/Veritas 123-4  
Ijsewijn, Jozef 96  
Ikarus 77  
Imperiali, Giovanni 160  
Imre Mihály 52  
Inganno 171  
Ión 31  
Ismeno 67, 174  
Ismeria 168, 173, 177  
Istvánffy Miklós 53, 73, 82, 146  
Iustitia 201  
Iványi Béla 94  
Írisz (Iride, Szivárvány) 162, 181  
Jankovics József 90, 189  
Jankovits László 7, 38  
Jansson, Jan 113  
Janus Pannonius 48  
Jardine, Lisa 136-7  
Jauss, Hans Robert 14  
Jákob 131  
János, II. király 95  
János, Keresztelő Szt. 198  
Jézus Krisztus 166, 170-1, 198  
Jonson, Ben 97  
Jordanes 168  
Josephus Flavius 166  
Jónácsik László 102  
Judit 198  
Julus 80  
Juno 43, 171

Juranics Lőrinc 75-77, 79, 80-2  
Júlia (Losonczy Anna) 88, 93  
Kalivoda, Gregor 35  
Kallendorf, Craig 80, 187  
Kallendorf, Hilaire 187  
Kalliopé 156, 174  
Kalüpszó 53  
Kaminski, Nicola 32  
Kappler, Arno 10  
Kardos Tibor 7, 92, 155-6, 166-7  
Karnarutić, Brne 58, 70, 74  
Katsányi Sándor 113  
Kazinczy Ferenc 10-1  
Káldos János 75  
Kálvin János 51  
Károli Gáspár 118  
Károly Emánuel király 172  
Károly, V., császár 118, 120, 121  
Kecskeméti Gábor 122, 152  
Kelly, Douglas 34, 52  
Kennedy, William J. 93  
Keresztury Dezső 11  
Keresztury Dezsőné 8, 11  
Kessler, Eckhardt 96  
Khoszroész király 170  
Király Erzsébet 7, 8, 11, 54, 60, 62, 93, 111, 146-8, 155, 160, 176  
Király György 59, 157  
Kirchner, Gottfried 193  
Kirké 160  
Kiss Farkas Gábor 94, 102  
Klaniczay Tibor 8, 12, 72, 84-5, 90-1, 95, 98, 110-112, 117, 123, 127, 139, 198-9  
Kmetz, John 92  
Knapp Éva 54, 111-2, 115  
Knauer, Georg Nicolaus 58-9, 68, 79  
Knott, Betty I. 137  
Kochanowski, Jan 89  
Koller, Hermann 31  
Kolumbusz Kristóf 118, 174  
Konstantin I., császár (Nagy Konstantin) 171

- Kovács Endre 131  
Kovács Sándor Iván 7, 8, 10, 48, 54, 58, 71, 84, 91, 93, 111, 117, 122, 143,  
146-8, 155-6, 158, 160, 175-6, 188, 192  
Köbele, Susanne 37  
Kőszeghy Péter 102  
Krass, Andreas 37  
Kristeller, Paul Oskar 14  
Kristeva, Julia 22  
Kulcsár Péter 122, 149, 157  
Kulcsár-Szabó Zoltán 28  
Kurman, George 164  
Lackner Kristóf 111  
Lacoq, Anna-Marie 14  
Laczházi Gyula 8  
Lajos, II. király 56  
Lajos, XIV. király 194, 196  
Laumonier, Paul 98  
Laura 88, 92  
Laurino 143  
Lausberg, Heinrich 35, 52  
Lavocat, François 169  
Léda 179  
Lefèvre, Eckard 193  
Leó I., (Nagy Szent Leó) 168  
Lesbino 65-6  
Lewalski, Barbara 140  
Lewński, Julius 155  
Lindell, Robert 92  
Lipsius, Justus 59, 153, 157  
Listius László 56  
Livius, Titus 136  
Loyolai Szt. Ignác 115  
Longinosz (pseudo?) 16  
Loredan, Gian Francesco 174  
Lotaringiai Renáta 122  
Lucanus 7, 142, 185-203  
Lucenzio 82, 168, 177  
Lucifer (Luciper, Lucifero, mint Vénusz) 140, 159-160, 165, 176  
Lucretia 94, 136  
Lucretius 28, 200



Ludányi Mária 91  
Ludolfus de Saxonia 66  
Lukács evangélista 171  
Lukács László 116, 150  
Lukianosz 25  
Lyne, R. O. A. M. 27-28  
Machiavelli, Niccolò 185, 195-6, 202  
Macrobius, Ambrosius Theodosius 34, 38, 39, 51, 62  
Maggi, Vincenzo 32  
Mago 62  
Mahoney, John L. 71  
Maius, Thomas 186  
Majorossy G. Imre 7  
Maldé, Vania de 48, 142-3  
Malherbe, Abraham J. 119  
Málly Ferenc 145, 155  
Manfré, Joannes 41  
Mannagetta, Giovanni Guglielmo 112  
Manutius, Aldus 88  
Manutius, Paulus 138  
Marcello 170  
Mária (Szűz Mária) 124, 166, 198  
Mária spanyol infáns 116-7  
Marinella, Lucrezia 156, 167, 169, 173-4, 177  
Marino, Gian Battista 7, 18-9, 44, 47-8, 56, 58, 60, 62, 71-2, 112, 120-2, 125-8, 130, 141-3, 153, 155-7, 159-169, 171-4, 177-181, 200  
Marliano, Luigi, 118  
Marlowe, Christopher 194  
Marmontel, Jean-François 196  
Marót Károly 128  
Mars 19  
Martellotti, Guido 185  
Martz, Louis L. 115  
Marullus, Michael 98-102, 106  
Masenius, Jacobus 54, 59, 159  
Mátyás király 142, 187-8, 194, 196, 198, 202  
Maximus, Fabius 57  
Mazzali, E. 130  
McLaughlin, Martin M. 28-30, 39  
Medici Mária 19, 120

Medici-család 47, 172  
Medoro 79  
Medúza 161  
Mehmet 62  
Melanchthon, Philipp 137  
Meleagrosz 60  
Menelaosz 46  
Mercurius 123-4, 12-8, 138  
Merlini, Cosimo 172  
Mesnard, Pierre 28  
Mezentius 63, 146  
Miato, Monica 174  
Michon, Hélène 179  
Mihály arkangyal 166, 170, 173, 176, 197-8  
Miksa, II. császár 92  
Millè Y Giménez, Isabel 119  
Millè Y Giménez, Juan 119  
Milton, John 10-1, 29, 71, 140-1, 158, 171, 193-4  
Misák 149  
Mohamed próféta 202  
Mohl, Ruth 141  
Montagne, Véronique 52  
Montaigne, Michel de 20, 24, 150  
Montenay, Georgette de 111  
Moos, Peter von 185  
Morazzoni, Pier Francesco 60  
Moretti, Walter 50  
Morgana 158, 160  
Mortier, Roland 13, 14  
Moss, Ann 136  
Mózes 131, 197  
MØrland, Henning 79  
Munafò, Venera 174  
Murát ld. Amurát  
Murray, Oswyn 27  
Murrin, Michael 72  
Múzsák 76  
Nádasdy Ferenc 117  
Nádasi János 116, 150  
Naevius, Gnaeus 164

Nagy Károly 72  
Nagy Sándor 196-7  
Nais 119  
Nashe, Thomas 123  
Náthán 130  
Nazianzi Szt. Gergely 181  
Nemerkényi Előd 185  
Neoptolemus 63  
Neptunus 162  
Négyesy László 155, 160  
Niceto, Szt. 172, 177  
Nicolini, Fausto 120  
Nisus 77-82, 157, 171  
Nolhac, Pierre de 87  
Norden, Eduard 28  
Nozzolini, Tolomeo 174  
Nüsszai Szt. Gergely 181  
Odüsszeusz 53, 77-8, 122  
Oláh Szabolcs 175  
Olind basa 55, 69, 199  
Ong. Walter J. 138  
Onore 51  
Opitz, Martin 16-17  
Oradino 167  
Orcano 67, 69  
Oresztész 159  
Orion 162  
Orlando 128, 144-5  
Orlovsky Géza 7-8  
Oronte 169  
Orpheusz 142, 58  
Osszián 14  
Ovidius 11, 59, 62, 98, 102, 112  
Ovidius 152, 157, 161, 189, 201  
Ötvös Péter 7-8, 90  
Pallas 63  
Pallasz Athéné 78  
Pandutto 172  
Paoletti, Lao 194  
Paradin, Claude 112-113, 118, 122-123

Paratore, Ettore 192, 194  
Pascal, Blaise 179, 180  
Passé, Crispin de 113  
Patrizi, Francesco 128, 129  
Patroklosz 46, 64, 65, 76  
Pavlock, Barbara 80  
Pál József 12, 115  
Pán 58  
Pázmány Miklós 90  
Pázmány Péter 39  
Peil, Dietmar 113  
Peirce, Charles Sanders 22  
Pentheusz 159  
Pepoli, Ercole 120  
Perelli, Antonella 66  
Perrault, Charles 14  
Persina 177-8  
Perviz 79  
Petersen, Jürgen H. 31, 34  
Petráf 69  
Petrarca, Francesco 24-6, 29-30, 39, 84-91, 93-6, 99, 136, 139, 157, 161  
Petronius, Gaius Arbiter 164, 186  
Pezzana, Nicolò 120  
Péleusz 41  
Pélidés 63  
Pénélopé 157  
Phaëton 77  
Phaidrosz 31  
Pheidiász 13  
Phoebus 108  
Piacente, Luigi 38  
Piccini, Giacomo 111  
Piccolonimini, Aeneas Silvius 94  
Picinelli, Filippo 172  
Pico della Mirandola, Giovanfrancesco 29, 30, 39  
Pico della Mirandola, Giovanni 29, 31  
Pieri, Marzio 126, 165, 173  
Pietas 165, 180  
Pietrasanta, Plinio 89  
Pietro d'Abano 175

Pigman, G. W. III 27, 30, 39-42, 151  
Pigna, Gian Battista 62  
Pindaros 53, 68  
Pirnát Antal 86, 94  
Platón 98  
Plautus 29  
Plinius, Gaius Secundus Caecilius, ifj. 61  
Plinius, Gaius Secundus, id. 30  
Plutarkhosz 163  
Pluto 58, 171  
Poch, Georg 90  
Poggio Bracciolini, Giovan Francesco 29, 37  
Poliziano, Agnolo 24, 25, 29, 39  
Pollak, Roman 90  
Polüphémosz 162  
Pompeius 187, 194-6  
Pontani, Filippomaria 138  
Pontano, Giovanni 86  
Pope, Alexander 14  
Porcelli, Bruno 62  
Porteman, Karel 116  
Poszeidón 162  
Potocki, Jan 193  
Poussin, Nicolas 165  
Pozzi, Giovanni 158, 165, 200  
Priamosz 50, 63  
Propertius, Sextus 102  
Prospero 13  
Pulci, Luigi 72, 93, 128  
Putnam, Michael C. J. 35  
Pyrrhus 63  
Quevedo, Francisco de 187  
Quint, David 158, 165, 193  
Quintilianus, Marcus Fabius 16, 23, 34-7, 40, 185, 196, 203  
Racine, Jean 179  
Radivoj 75, 76, 77, 79, 81, 82  
Radován 82  
Raffaello Sanzio 13  
Raimondi, Ezio 19, 39  
Raimondo 67, 148-9, 167

Rákóczi György, II. erdélyi fejedelem 111, 139  
Rákóczi Zsigmond 130  
Ramus, Petrus 22, 138, 150  
Rapin, René 15, 62  
Ravisius Textor, Johannes 138  
Regn, Gerhard 91  
Regnart, Jakob/Jacques 92, 102  
Reiff, Arno 40  
Remete Péter 180  
Rengakos, Antonios 59  
Reni, Guido 165  
Rentiis, Dina de 37  
Revard, Stella 171  
Reynolds, L. D. 37  
Révay Péter 112  
Rézmán 62, 63, 79  
Rhamnes 79  
Ricci, Bartolomeo 29, 41-42, 44, 47, 48, 52, 54  
Riccoboni, Antonio 32  
Rico, Francisco 89  
Rimay János 86, 88, 90, 92, 115  
Rinaldo 194  
Ripa, Cesare 123-5, 127  
Ritoók Zsigmond 15, 135  
Ritoókné Szalay Ágnes 48  
Robling, Franz-Hubert 35  
Robortello, Francesco 32  
Rodomonte 145  
Rollenhagen, Gabriel 111- 115, 122, 132  
Ronsard, Pierre 17-8, 25, 91, 93, 98-102, 105  
Rosenmeyer, Thomas G. 15-6  
Rosenthal, Eal 118, 122  
Rossi, Massimiliano 171-2  
Rothberg, Irvin P. 97  
Rouillé, Guillaume 112  
Rubens, Peter Paul 165  
Rucsics János 188  
Rudolf, II. császár 92, 115  
Ruggiero 128, 145, 157-8  
Ruscelli, Girolamo 48, 89, 111, 118

Russel, Daniel S. 116  
Russo, Emilio 142  
Rusztán 67, 69  
Rutz, Werner 196  
Rüdiger, Horst 96  
S. Sárdi Margit 8  
Saavedra Fajardo, Diego de 111  
Sabbadini, Remigio 28  
Sabbatino, Pasquale 30, 31, 39  
Sabellicus, Marcus Antonius Coccius 66  
Sabinus, Georgius 93  
Sacchini, Francesco 150-1, 154  
Sadeler, Raphael 112  
Sadie, Stanley 92  
Sajó Tamás 113, 124-5  
Salius 82  
Sallustius, Gaius Crispus 190  
Sambucus, Johannes, ld. Zsámboky János  
Sannazaro, Jacopo 152, 157  
Santagata, Marco 88, 89  
Sántay Mária 155, 159  
Sarbarasso 177  
Sarrocchi, Margherita 156, 167-9, 172  
Sámson 119, 120, 121  
Sátán 166-7, 172-3, 194, 197  
Scaliger, Julius Caesar 61-62, 86, 96, 98-101, 106, 113  
Scève, Maurice 97  
Schesaeus, Christianus 193  
Schlunk, Robin R. 77-78  
Schmitz, Silvia 37  
Schoell, Frank L. 141  
Schöne, Albrecht 111, 115, 192  
Schrevel, Cornelius 186  
Schröder, Gerhart 19  
Schwaderer, Richard 95  
Scorza, Rick A. 47  
Seckendorff, Veit Ludwig von 192  
Secundus 85, 93  
Seláf Levente 8  
Selvaggia 143



Seneca, Lucius Annaeus, ifj. 40, 147  
Septem Arboribus, Martinus Prutenus de87  
Septimius 187  
Servius, Marcus Honoratus 38, 185  
Sforza Pallavicini, Pietro 19  
Shakespeare, William 11, 52, 71, 97, 138, 141  
Shuttleworth Kraus, C. 27  
Sidrák 149  
Sigibertus 48  
Silhon, Jean de 199  
Silius Italicus 189  
Silver, Isidor 17  
Simeoni, Gabriele 118, 122  
Simon Gyula 158  
Simonsuuri, Kirsti 14-5  
Siri, Vittorio 110-1, 123-4  
Skemer, Don C. 175  
Ślaski, Jan 90  
Smetius, Henricus 188  
Soarius, Cyprianus, 49  
Soldano 50  
Solerti, Angelo 161  
Solimano 65-7, 147-8  
Spargo, John Webster 34  
Spenser, Edmund 26, 172  
Spinola, Veronica 120  
Stackelberg, Jürgen von 49  
Stainhofer, Caspar 18  
Statius, Publius Papinius 60, 157, 187  
Stempel, W.-D. 91  
Steppich, Christoph J. 31  
Stierle, Karl Heinz 91  
Stigliani, Tommaso 160, 164  
Stipčević, Svetlana 155  
Stuart Jakab, III. király 115, 134  
Stuart Mária 122  
Sturm, Johann 40, 42, 51-4, 59, 151  
Suerbaum, Werrner, 34  
Sulla 202  
Superbia 171

Sylvester János 95  
Szajbély Mihály 14  
Szegedi Eszter 7  
Szegedi Kis István 139  
Szelim 167  
Szenczi Molnár Albert 115, 201  
Szentmártoni Szabó Géza 8, 94, 102  
Széchy Károly 7, 59, 110, 142-3, 159  
Széchy Mária 161  
Szilágyi András 110  
Szilasi László 7  
Szkanderbég 168-170  
Szörényi László 8, 58-9, 155, 164, 167, 175, 187, 193  
Szulejmán (Szulimán) szultán 49, 55-6, 66, 69, 147, 167, 171, 197, 199, 202  
Szűz Mária, ld. Mária  
Tacitus, Publius Cornelius 112, 150  
Tállyai Pál 73  
Tamás, Aquinói Szent ld. Aquinói Szt. Tamás  
Tancredi 50, 54, 64-5, 79  
Tansillo, Luigi 86, 92  
Tarnai Andor 55, 62  
Tasi Réka 152  
Tasso, Torquato 7, 8, 10-2, 26, 29, 31, 44-5, 48, 50-1, 55-9, 62-9, 72, 74, 77-9, 86, 91, 93, 98, 102, 109, 111, 118, 128-130, 139, 143-4, 146-9, 154, 155, 156, 161, 168-170-3, 177-180, 182, 186, 188, 191-2, 194, 197-8  
Taurinus, Stephanus 189, 193  
Tebaldeo, Antonio 29  
Terestyéni Ferenc 72  
Ternaux, Jean-Claude 194  
Tertullianus, 34  
Tesauro, Emmanuele 20, 112, 127  
Teszelszky, Kees 115  
Téglásy Imre 51, 95  
Thamma (Tahmaszp) perzsa sah 56  
Themis 201  
Theokritosz 38, 68  
Thészeusz 159, 177  
Thétisz 41  
Thill, André 40, 68  
Thurzó Szaniszló, Bethlenfalvi II. 90

Thyestes 147  
Tiberius császár 40  
Tilliette, Jean-Yves 36, 37  
Titirus 94, 143  
Titus császár 166, 173  
Tolomei, Claudio 30  
Torres, Agostin Salazar y 97  
Torrisondo 177  
Tortoreto, A. 77  
Tóth Tünde 90-91, 96  
Tours, Michel Guy de 97  
Tozzi, Pier Paolo 140, 176  
Trattner János Tamás 10  
Trencsényi-Waldapfel Imre 96, 189  
Trissino, Giorgio 32  
Troiano, Massimo 122  
Tucca 164  
Tucker, R. A. 196  
Turnus 62-63, 69, 80  
Tüskés Gábor 54, 150  
Twardowski, Samuel 193  
Twycross, Meg 125  
Typotius (Typoets), Jacobus 111, 115, 134  
Ubaldo 177  
Ueding, Gert 16  
Ugone 81  
Ulivi, Ferruccio 28  
Vaconte 170  
Vadai István 102  
Vadianus, Joachim 31  
Vaenius, Otto 163, 183  
Vajda György Mihály 166  
Valdezocco, Bartolomeo 87  
Valeriano, Pierio 116  
Valla, Lorenzo 24, 29, 32  
Valvasone, Erasmo di 171-2  
Van der Poel, Marc 137  
Varchi, Benedetto 29, 32  
Vasari, Giorgio 47  
Vayer Lajos 196

Vazul, Szt. (Nagy Szent Vazul) 181  
Várady Imre 110, 159  
Vásárhelyi Judit 47  
Vellutello, Alessandro 88-9  
Venantius, Honorius Clementianus Fortunatus 48  
Vendôme, Mathieu de 36  
Verdile, Nadia 169  
Vergilius, Publius Maro 7-8, 11-2, 15-6, 26-8, 34, 38, 41-4, 49, 51, 53, 58-64, 68, 74, 77-81, 112, 118, 135-6, 144, 146, 152, 157, 159, 162, 170, 174, 179, 185-6, 188, 193  
Verulanus, Joannes Sulpitius 186  
Vénusz 19, 43-4, 47, 125, 157, 159, 161-2, 171, 178  
Vico, Enea 112  
Victoria 91  
Victorinus, Marius 35  
Vida, Marco Girolamo 81, 171  
Vietta, Silvio 16, 17  
Villa, E. 62  
Vilmos bajor herceg 122  
Vinsauf, Geoffroi de 36-37  
Viola 94, 143  
Vittadello Arcieri, Alba 129  
Vogt-Spira, Gregor 185  
Vulcanus (Vulcano) 161-2  
Waldapfel József 10, 85- 86, 91  
Walter, Hermann 118  
Waquet, Françoise 111  
Weinberg, Bernard 28,41  
Werner, Klaus 61  
Wesselényi Ferenc 161  
Wesselényi István 130  
Wilson, Nigel G. 37  
Wilton, Jack 123  
Wind, Edgar 125  
Wither, George 113, 115  
Worstbrock, Franz-Josef 37-8  
Wright, William Aldis 140  
Yeo, Richard 138  
Young, Alan R. 113  
Zakariás 198

Zaltieri, Bolognino 122  
Zanardo 172  
Zantani, Antonio 112  
Zemplényi Ferenc 55, 115  
Zenodotus 138  
Zeusz 53, 77, 171  
Zeuxis 30-31, 39,41  
Zielinski, Tadeusz 59  
Zimara, Marcus Antonius 139  
Ziolkowski, Jan M. 35  
Zrínyi Miklós (1508 k.-1566) 46, 60, 66, 77, 81, 202  
Zrínyi Miklós (1620-1664) passim  
Zrínyi Péter 111-2, 118, 127  
Zwinger, Theodor 138  
Zsámboky János (Sambucus) 47-8, 51, 90, 95, 151



PÁRBESZÉD KÖNYVESBOLT  
(Párbeszéd Háza, VIII., Horánszky u. 20.)



Rendszeres könyvbemutatókkal, dedikálásokkal  
várjuk az érdeklődőket.

Tanárok és diákok részére  
10% engedményt adunk árainkból.

A L'Harmattan Kiadó könyveiből 15% kedvezményt  
biztosítunk, illetve további időszakos kedvezményekkel  
várjuk kedves vásárlóinkat.

Nyitva tartás: H–P 10–18 óráig

Tel.: +36-1-445-27-75

[www.konyveslap.hu](http://www.konyveslap.hu)